10527941

Neue
Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 59.

Juli bis December 1863.

Mit Beiträgen

von

A. W. Ambros in Prag, **J. v. Arnold** in Leipzig, **E. v. Blum** in Breslau, **F. Brendel** in Leipzig, **H. G. v. Bülow** in Berlin, **A. Dörffel** in Leipzig, **F. Dräseke** in Yverdon, **R. Eitner** in Berlin, **O. H. Engel** in Merseburg, **P. Fischer** in Zittau, **G. Flügel** in Stettin, **R. Franz** in Halle, **F. Gerstenkorn** in Prag, **C. Gollmick** in Frankfurt a. M., **A. W. Gottschalg** in Tiefurth bei Weimar, **H. Gottwald** in Breslau, **J. Handrock** in Halle, **H. Hirschbach** in Leipzig, **L. Kindscher** in Köthen, **J. Kleinert** in Grenzdorf in Schlesien, **E. Klitzsch** in Zwickau, **L. Köhler** in Königsberg, **C. Kretschmann** in Burg bei Magdeburg, **E. Kulke** in Wien, **F. P. v. Laurencin** in Wien, **W. v. Lenz** in Petersburg, **F. v. Liszt** in Rom, **O. Lorenz** in Winterthur, **H. Mannstein** in Dresden, **F. W. Markull** in Danzig, **A. Müller** in Darmstadt, **A. Müller** in Ems, **F. Müller** in Weimar, **G. Nauenburg** in Halle, **C. Petersen** in Leipzig, **R. Pohl** in Weimar, **H. Porges** in Wien, **F. Präger** in London, **C. Riedel** in Leipzig, **A. Ritter** in Würzburg, **A. G. Ritter** in Magdeburg, **C. Ritter** in Neapel **G. Rochlich** in Leipzig, **Th. Rode** in Berlin, **J. Rühlmann** in Dresden, **H. Sattler** in Oldenburg **R. Schaab** in Leipzig, **J. Schäffer** in Breslau, **E. Schelle** in Paris, **Th. Schneider** in Chemnitz, **F. Schnell** in Hannover, **L. Schubert** in Dresden, **C. Schwarz** in Berlin, **C. Seiffert** in Schulpforta, **F. Sieber** in Berlin, **F. Sobolewski** in Cincinnati, **A. Serof** in Petersburg, **W. Stasoff** in Petersburg, **A. Stern** in Schandau, **R. Viole** in Berlin, **R. Wagner** in Wien, **W. Weißheimer** in Osthofen bei Worms, **C. F. Weitzmann** in Berlin, **H. Zopff** in Berlin, — **und vielen Ungenannten.**

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

10527941

Inhalts-Verzeichniss

zum 59. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Leitartikel.

rnold, Yourij v., Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte 57. 65. 73. 81. 93. 104. 109. 120.

Bülow, H. v., Zum Gedächtnisse eines Freundes 101.

— — —, Ausgrabungen eines Clavierlehrers 117.

— — —, Einige Worte über Adolf Jensen als Nachtrag zu den „Schumaniana" im vorigen Jahrgang dieser Blätter 145.

DAS, „Schumaniana Nr. 10". Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und Jean Paul 193.

Köhler, L., Aphoristisches über seltsame Harmonien 205. 213.

Pohl, Richard, Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte 1. 9.

Schelle, E., „Gluck und die Oper" von A. B. Marx I. 17. 25. 33. II. 41. 49. 60.

II. Kritisches und Historisches.

v. A., Robert Franz' Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's „Magnificat" 157.

— —, Hector Berlioz' gesammelte Schriften. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl 159.

— —, W. Weißheimer's Vorspiel zur Oper: „Theodor Körner" 168.

Blum, Eugen v., Eine ungarische Capelle in Breslau 5.

— — —, Richard Wagner in Löwenberg 206.

Brendel, Franz, Mendelssohn's Briefwechsel 76. 85. 95. 105. 112. 167. 196.

Bülow, H. v., Eine Gegenkritik über F. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17. 95.

Del Arco, C. F. Weitzmann: Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition 129. 137.

F. G., M. Schletterer: Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland 4.

— —, Roderich Benedix: Das Wesen des deutschen Rhythmus 4.

Porges, Heinrich, Eine Aufführung des Riedel'schen Vereins in Leipzig 28.

Schelle, E., Dr K. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag 165. 177. 185.

Entgegnung auf die Gegenkritik über Kiel's Variationen und Fuge Op. 17. 114.

III. Recensionen.

Abt, Franz, Op. 212. Lieder 90.

— — —, Op. 243. Vier Lieder 126.

Armonia, Gesänge für Alt 154.

Asantschewski, M. v., Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncell } 12.

—. — —, Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell }

Bach, J. S., Cantaten im Clavierauszuge bearb. v. R. Franz. Nr. 1—7 } 153.

— — —, Arien aus der Passionsmusik arrangirt }

Bach, Emanuel, Claviersonaten neu herausgeg. von H. v. Bülow 86.

Becker, D. G., Op. 17. Zwei Sonaten 91.

Becker, Fr., Op. 15. Valse de Salon } 126.

— — —, Op. 16. Trois airs russes }

10527941

Bergson, M., Op. 52. Un souvenir
— — —, Op. 53. Vénetienne } 127.
Berlioz, H., Instrumentationslehre 207.
Biehl, A. A., Op. 4. Die Nacht 90.
Blume, Alfred, Op. 6. Sechs Lieder 90.
— — —, Op. 4. „Bätergruft" Ballade von Uhland. 126.
Böhner, L., Perlen 155.
Boumann, P., Valse sur un thème de Dominique 39.
Bradsky, Th., Op. 12. Zwei Lieder 126.
Braun, E., Krönungsmarsch 127.
Brée van H. J. J., Sonate für Pianoforte zu vier Händen 90.
Bretschneider, H., Op. 8. Scherzo
— — —, Op. 9. Erinnerung an R. Wagner } 127.
— — —, Op. 10. Auf dem See
Bülow, H. v., Op. 15. Fünf Gedichte von R. Pohl 3.
— — —, Op. 16. „Des Sängers Fluch" Ballade für Orchester 215.
Chevallerie, E. de la, Air pour Mezzo-Sopran ou Bariton 125.
Chwatal, F. X., Op. 170. Die kleinen Opernfreunde 155.
Cramer, Joseph, „Liebesrausch" Lied ꝛc. 90.
Damm, Friedrich, Op. 3. 4. 5. 7. Pianoforte-Compositionen 39.
— — —, Op. 6. Sechs kleine Charakterstücke 91.
Damrosch, Leopold, Op. 10. Romanze für Violine mit Pianofortebegleitung 52.
Drechsler, W., Op. 34. Lieder } 90.
— — —, Op. 37. Lieder
Drönewolf, Otto, Op. 1. Drei Lieder 90.
Dupont, A., Op. 42. Valse 127.
Ernemann, M., Op. 26. Vier Lieder 125.
Eschmann, E., Op. 42. Instructive Gänge ꝛc.
— — —, Op. 40. Fünfzig deutsche Volkskinderlieder
— — —, Op. 43. Volksliederkranz } 44.
— — —, Op. 25. Rosen und Dornen
— — —, Op. 37. Trösteinsamkeit
Eyken, van J. A., Hymne 154.
Feye, Carl, Op. 37. 53 Choräle für Männerstimmen 90.
Frauke, H., Op. 4. Sechs Charakterstücke 155.
Gleich, F., Charakterbilder 54.
Goldbeck, Robert, Op. 45. Phantasie-Nocturne 39.
— — —, Op. 39. Erstes Trio
— — —, Op. 41. Scherzo eroico für Piano und Violine } 52.
Gottwald, H., Op. 6. Hymnus für Männergesang 124.
Grünbaum, C. W., „Augen hast du wie die Sterne" Thüringer Volkslied 90.
Händel, G. F., „Hallelujah" aus dem Messias arrangirt von F. L. Schubert 90.
Heinze, G. A., Op. 37. Vier Hymnen 89.
Henkel, H., Der erste Clavierunterricht 91.
Hering, Th., Op. 80. Rhapsodie } 174.
— — —, Op. 82. Capricietto
Hertz, Hedwig, Op. 26. Zwei Lieder 90.
Hesse, A., Op. 86. Ausgewählte Orgelcompositionen } 202.
— — —, Op. 87. Phantasie für Orgel
Hol, R., Op. 32. Leidens Entsatz 11.
Huber, J. M., Clavier-Unterricht nach der heuristischen Methode 91.
Hugo, H., Der musikalische Accent 155.
Hundt, Aline, Op. 4. Ballade } 12.
— — —, Op. 5. Mazurka-Caprice
Jaell, A., Op. 319. Drei Gesänge 39.
Immler, Chr., Melodien-Kränzchen 155.
Keesbacher, Dr. Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach 203.
Klauwell, A. u. A., Zwölf Lieder 174.
Köhler, L., Classische Hochschule 127.
Köhler, L., Gesangführer 156.
— — —, Op. 87. Zwei Tarantellen
— — —, Op. 99. Andante malincolico } 203.
— — —, Op. 103. Finalsatz
— — —, Op. 162. Dramatische Variationen
Krejci, J., Op. 33. Compositionsvorlage für den Präludienbau 44.
Kerling, Siegmund, Lieder und Gesänge 90.
Krätzschmer, Fr., Musikalisches Fremdwörterbuch 155.
Krug, D., Op. 114. „Fleurs mélodique" 91.
Kunst des Clavierstimmens 155.
Lefébure-Wely, Op. 54. Les cloches du Monastère 155.
Liebe, L., Op. 42. Zwei Lieder 90.
Liszt, Fr., Mignon. Partitur } 52.
— — —, Loreley. Partitur
— — —, Die Seligkeiten 61.
— — —, Zwei Episoden aus Lenau's „Faust" 69.
Lysberg, Ch. B., Op. 92. Deuxième duo pour deux Piano 155.
— — —, Op. 93. Bergeronnette, Caprice 174.
Machts, C., Op. 3. Valse Caprice 39.
— — —, Op. 3 Valse Caprice 127.
Maier, J. J., Auswahl englischer Madrigale 154.
Mampé-Babnigg, Emma, Op. 7. Drei Lieder 126.
Markull, F. W., Op. 84. Zwei Phantasiestücke 174.
Mayer, Emilie, Op. 12. Großes Trio 90.
Mayerhöffer, A., Op. 6. Parafrazy z pinx suek Ukrain 127.
Müller (von Reichelsheim), A., Op. 4. Souvenir d'Ems 127.
Neubner, O., Op. 2. Morgengruß 39.
Nohl, L., Mozart 53.
Oesten, Th., Op. 247, 248. Salonconpositionen 174.
Papendieck, H., Op. 6. Tarantelle } 126.
— — —, Op. 7. Douze Etudes
Pathe, E., Op. 73. Poëme lyrique 39.
Raff, J., Op. 90. Quatuor Nr. 2. A. 62.
Richards, B., Op. 73. Adeste fideles, Portugiesische Volkshymne. } 127.
— — —, Op. 83. Ariel, Walzer-Capriccio
— — —, Op. 7. Andante con moto } 203.
— — —, Op. 74. 1. Tarantelle
Riedel, Ludwig, Op. 2. Sechs kurze Phantasiestücke für Orgel } 125.
— — —, Op. 3. Phantasiestücke für Orgel
— — —, Op. 1. Notturno
— — —, Op. 4. Sechs kleine gefällige Clavierstücke } 127.
— — —, Op. 6. Polka-Mazurka
Rubinstein, A., Op. 54. „Das verlorene Paradies". Oratorium 36.
Ruprecht, L., Praktische Anleitung zum Pianofortespiel 91.
Satter, G., Op. 7. Méditation réligieuse
— — —, Op. 14. Les Perles
— — —, Op. 30. Troisième Sérénade
— — —, Op. 32. Cinquième Marche mythologique } 89.
— — —, Op. 34. Prélude poëtique
— — —, Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde
— — —, Op. 21. Tarantelle de Concert
— — —, Trois marches mythologique
— — —, Op. 11. Undine, Ballade.
— — —, Op. 23. Deuxième Sérénade
— — —, Op. 24. Martha-Paraphrase
— — —, Op. 36. Un ballo in maschera } 203.
— — —, Op. 41. Hugenotten-Paraphrase
— — —, Op. 42. Jüdin-Paraphrase
— — —, Op. 43. Pélérinage des oiseaux
— — —, Op. 44. Fest-Polonaise

10527941

Schnabel, C., Op. 89. 90. 91. Lieder 126.
— — —, Op. 92. Klänge aus der Alpenwelt 127.
Scholz, W. E., Op. 42. Trois fleurs
— — —, Op. 43. Impromptu
— — —, Op. 44. Notturno
} 126.
Schwabhäuser, S., Op. 6. Melancholie 39.
Seeliger, „Abendgeläut“ für eine Singstimme 125.
Seifriz, M., Op. 4. Acht hebräische Melodien 3.
Sion, Sammlung classischer geistlicher Gesänge für Alt 154.
Smits, W., „Die Ehre Gottes“. Hymne 154.
Tausch, J., Op. 4. Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt“ 11. 153.
Taussig, Carl, Der Ritt der Walküren von Wagner übertragen
— — —, Siegmund's Liebesgesang
} 21.
Tauwitz, Ed., Op. 62. 64. 27. 63. 65. Männerchöre 125.
— — —, Op. 61. Vier Lieder 126.
Thiemer, Frohwald, Fünf Lieder 126.
Thomas, G. Ad., Op. 2. Etuden für die Orgel 202.
Tottmann, A., Op. 4. Hymnus für Männerstimmen 125.
Tschirch, R., Volkssängers Notenbuch 155.
Volkmann, R., Op. 44. Symphonie D moll für Orchester 221.
Volkmar, F. W., Op. 97. Jugendfreuden 91.
Wanfink, Carlo, Op. 1. Drei Lieder 90.
Widmann, Benedict, Frühlingsblumen 90.

IV. Correspondenzen.

Basel.

Concertgesellschaft. Kammermusik. Capellconcert. Pauline Viardot-Garcia 189.

Berlin.

Oper 14. 71. 134. 141. 181. Vermischtes 134. 171. Concerte 142. Bach-Verein 150. Adeline Patti 171. Concerte der Gesellschaft der Musikfreunde 180. Frauenverein 181. Bülow's Clavierseirées 209. Kammermusik 209. Carlberg'sche Orchesterverein 209. Küster's Oratorium 210. Stern'sche Gesangverein 210.

Bergen in Norwegen.

Musikalische Zustände 14.

Bremen.

Concerte. Frl. Magnus 199.

Breslau.

Orchestervereinsconcerte 172.

Chemnitz.

Kirchenmusikchor 46. Dötzsch' Orgelconcert 150. Mozart's Requiem, Stadtorchester, Musikverein 151.

Cöthen.

Abonnementconcerte des Gesangvereins 227.

Dresden.

Tonkünstlerverein 8. 188. Geistliche Musikaufführung 31. Hoftheater 31. 99. 114. 179. 209. Vermischtes 70. 115. 150. Theaterconcert 99. Mary Krebs 150. Kammermusikseirées 179. 209. Abonnementconcerte der k. Capelle 179. 209. Bronsart's Abonnementconcerte 180. 188. 209. Singakademie 209. Bülow's Soirées für ältere und neuere Claviermusik 188.

Eisenberg.

Sängerfest 88.

Florenz.

Th. Ritter. Vermischtes 178.

Frankfurt a. M.

Concert der Mozartstiftung 7. Cäcilienverein 199. Museumsconcerte 199. Clara Schumann 199. Tonkünstlergesellschaft 226.

Görlitz.

Haydn's Jahreszeiten 151. Concert vom Hofmusikus Klotz aus Löwenberg 162.

Gotha.

Abonnement-Kirchenconcerte 46. 142.

Jena.

Concerte 54.

Königsberg.

Abonnementconcerte, Oper, musikalische Akademie 182.

Leipzig.

Riedel'scher Verein 22. 197. Stadttheater 30. 45. 77. 87. 98. 198. Hr. und Frau Langhaus. Frl. Bondy 88. Gewandhausconcerte 133. 140. 148. 162. 171. 187. 198. 207. 217. Orgelconcert von Merkel 133. Männergesangsaufführung 141. Euterpe-Concerte 149. 170. 197. 207. 225. Weißheimer's Oper „Theodor Körner“ 162. Mendelssohn's Todtenfeier im Conservatorium 170. H. v. Bülow's Soiréen für ältere und neuere Claviermusik 170. 207. Keßler's Musikinstitut 171. Kammermusik-Soiréen 171. 198. 208. Dilettanten-Orchesterverein 207. 217. Gesangverein „Ossian“ 208. Singakademie 208. Conservatorium 218.

Manchester.

Vermischtes, Thalberg, Trebelli, Tietjens, Bache 199.

Minden.

Musikalische Zustände, Musik-Dir. Zillinger 227.

Pesth.

Wagner's Concert 38.

10527941

Plauen.

Concerte 46.

Prag.

R. Wagner's Concert 189.

Sondershausen.

Lohconcerte 45. 78. 123.

Weimar.

Montag'scher Gesangverein 30. Versammlung der Kunstgenossenschaft, Hoftheater, Minna Wettig 134.

Wien.

Kammermusikfoiréen 13. Singakademie 22. Zellner's historische Concerte 22. Opernberichte 142. 151. 181. Philharmonische Concerte 218. 225. 226. Gesellschaftsconcert 226. Wohlthätigkeitsakademie 226.

Zeitz.

Concerte 200.

V. Tagesgeschichte.

Personalnachrichten: Abt 79. — Ahna, de, 8. — Alard 88. 152. — M. v. Alvsleben 135. 191. — Ander 115. — Artôt 115. 135. 191. 201. 219. 228. — v. Asten 183. — Otto Bach 107. 191. 211. — Bacchiocchi 24. — Bachmann 211. — Bargiel 183. — Batta 79. 135. 152. — Bazzini 15. 201. — Bendel 15. 31. 228. — Carl Bergmann 55. 202. — Berlioz 24. — Bettelheim 23. 252. — Blauhuth 71. — Bloemer 135. — Blumner 152. — Bondy 182. — Dr. Boekh 135. — Bösendorfer 135. — Bonewitz 163. — Borchers 174. — Bott 115. — Böttger 107. — Brahms 88. 183. — Braun 99. — L. Brassin 31. 173. — G. Brassin 31. — Bratfisch 71. 183. — Frl. Brenner 211. — v. Bronsart 163. 173. 183. 219. — Brunner 174. — Buhl 173. — Buckow 228. — v. Bülow 23. 99. 107. 135. 152. 163. 173. 182. 191. 202. — Burstan 55. — Caggiati-Tettelbach 211. — Charton-Demeur 31. — Carrion 71. 115. 124. 174. — Colosanti 89. — Constantin 31. — v. Cornelius 135. — Coßmann 107. — Csillag 152. — David 31. 79. 219. — v. Decker 202. — Deppe 174. — Deschamps 79. — Dessoff 124. — Destinn 211. — Diez 202. — Dorn 135. — Doerstling 8. — Dustmann 23. — Eckhardt 55. — Eichberger 191. — Eisfeld 202. — Eliason 124. — Epstein 211. — Erl 124. — Ewald 168. — Fiby 178. — L. A. Fischer 31. — Paul Fischer 107. 135. 173. — Fischer 107. — Frezzolini 183. — Fricke 182. — Formes 219. — Sophie Förster 107. — Geyhres 202. — Géraldy 79. — Gernsheim 8. — Göbbels 211. — Goldmark 211. — Frl. Gosen 190. — Grell 143. — Greil 31. 55. — Grimm 183. — Grisi 191. — Gunz 88. 163. 191. — Halle 124. — Harriers-Wippern 8. 23. 99. — Harris 135. — Frl. Harry 182. — Hartmann 173. — Hasselmann 31. — Haumann 79. — Hauffe 211. — Hauschteck 219. — Hugo Heermann 191. — Helene Heermann 191. — Hegar 163. 191. — Hellmesberger 135. 174. 183. 211. 219. — Heinefetter 183. — Herbeck 24. 152. — v. Hertzberg 152. — Frl. Hesse 107. — v. d. Heydt 135. — Hill 211. — Hiller 211. — Hofmann 31. — Hochberger 228. — v. Holten 191. — F. W. C. zu Hohenzollern 135. — Hrabanek 219. — Jachmann-Wagner 152. 173. — Jaell 79. 124. 153. 211. 228. — Jauner-Krall 143. — Joachim 71. 79. 124. — Frau Joachim 174. — Johannsen 55. — John 219. — Jourdan 31. — Kapp-Young 47. 55. 106. 143. 173. — Kellermann 211. — Kletzer 55. — Klingenberg 124. 219. — Dr. Klitzsch, 219. — Frl. Knauff 173. — König 15. — Krebs-Michaelsi 15. — Mary Krebs 143. 227. — Krejci 47. — Krause 163. 228. — Krumbholz 31. 107. — Labor 88. — Fr. Lachner 8. — Dr. Langer 24. 191. — Langert 8. — Laub 88. 182. 201. 211. — Leenders 202. — Frl. Lessiak 107. 219. — Leslie 211. — Liebhart 31. — Leo Lion 201. 211. — Litolff 173. — Lotto 47. 124. 202. — Lucca 47. 107. 173. — Luebek 219. — Frl. Mann 163. — Frl. May 143. — Mahler 219. — Marchesi 106. 135. 152. 202. 211. — Mellon 135. — Mercadante 31. 88. — Merelli 88. 191. — Meyerbeer 135. — Jenny Meyer 211. — Meyern 8. — v. Milde 178. — Mildner 71. 173. 211. — Mills 55. — Mitterwurzer 219. — Morel 144. — Mühlbrecht 107. — Müller 107. — Müller v. d. Werra 8. — Mulder-Fabbri 219. — v. Murcka 99. — Naubin 106. — Neruda 211. — Niemann 8. — Nossek 183. — Offenbach 182. 190. — Otto 191. — Dr. Pabst 15. — Pacini 31. — Frl. Parepa 115. 152. — Pasdeloup 79. 135. 183. — A. Patti 31. 79. 88. 99. 135. 152. 211. 219. — C. Patti 88. 135. 211. — Pauer 173. — Peschel 79. — Pflughaupt 99. — Piatti 201. — Pirkhart 88. — Pilo 115. — Pischek 31. 163. 182. — Podolski 173. — Frl. v. Pöllnitz 191. 202. — Popper 23. — Frl. Preßler 228. — Prokisch 47. — Prume 135. — Radecke 183. — Ramann 143. — Rebling 219. — Reclam 219. — v. Redern 190. — Reinecke 219. — Reinthaler 211. — Remenyi 201. — Reichardt 55. — Reubke 63. — Reuz 31. — Ritter 47. — Rocca 152. — Roger 15. — C. Rose 163. 174. 182. 191. — Rosèn 144. — Rubinstein 47. 202. — Rudersdorff 211. — Rudolph 124. 191. — Sabbath 219. — Sancy 79. — Satter 152. 182. — Scubo 79. — Seelmann 219. — Servais 79. 99. — Seiß 163. — Seydel 135. — Seyfferth 107. — Seyler 191. — Schenk 211. — Schlick 219. — Schmidt 8. — Schmidt 8. 143. — Frau Schmidt 173. — Th. Schneider 173. — Hoforganist Schneider 55. — Schnorr v. Carolsfeld 105. 152. — Schradiek 190. — Frl. Georgine Schubert 71. 99. 135. 211. — Schulz-Weida 211. — Clara Schumann 8. 71. 107. 152. 163. 190. 191. — Sivori 55. 191. — Sonbre 31. — Schlösser 153. — Dr. Stade 135. — Stahlknecht 100. — Steffens 182. — Stechow 190. — J. Stern 135. — Stöger 135. — Stockhausen 8. 31. 71. 124. 163. 174. 182. 191. — Strauß 107. 163. — Tausig 23. 173. 211. — Tempesta 55. — Tescher 88. — Thalberg 47. — Ambroise Thomas 31. — Frl. v. Tiefensee 143. — Tietjens 99. 115. 174. — Frl. Topp 115. 143. — Tschirch 202. — Ullmann 88. 211. — Viardôt-Garcia 115. — Vieuxtemps 79. 107. 124. 152. 190. 228. — Vivier 135. 152. — Wachtel 115. 124. — R. Wagner 23. 47. 115. 173. 190. 201. 211. 219. — Prof. Wagner 211. — Wallenstein 39. 107. — Weber 211. — Weiser 124. — Weitzmann 135. — Weiß 107. — Ch. Wehle 55. — Werder 135. — Wernicke 8. — Widemann 211. — Wilhelmj 183. — Wieniawski 31. 191. — Wirsing 202. — Wiesemann 163. — Witz 115. — Wittig 211. — Wolff 190. — Zellner 211. —

Aufführungen, Musikfeste: Aachen 38. 99. 124. — Altona 174. — Amsterdam 79. — Arad 219. — Augsburg 47. — Bamberg 38. — Barmen 163. 228. — Berlin 107. 135. 143. 152. 191. 228. — Braunschweig 38. — Bremen 124. 211. — Breslau 219. — Brüssel 135. — Brünn 88. 115. — Carlsruhe 173. — Chemnitz 173. 191. — Coburg 143. — Cöln 135. 211. — Dresden 15. 135. 183. 219. Frankfurt a. M. 107. 152. 163. 174. 191. 211. — Görlitz 124. — Groß-Glogau 117. — Glückstadt 178. — Hamburg 174. 191. —

10527941

Hildburghausen 143. — Hirschberg 202. — Lauban 107. — Leipzig 15. 24. — London 152. — Löwenberg 219. — Lübeck 143. — Lüttich 23. 31. — Magdeburg 191. 219. — Manchester 202. — Meißen 173. — Mellingen 55. — München 8. 71. — Neuschönefeld 71. — New-York 55. 202. — Norwich 124. — Oldenburg 23. — Paris 183. — Petersburg 202. — Plauen 219. — Prag 47. — Preßburg 211. — Rotterdam 15. — Schwerin 8. — Sondershausen 8. — Straßburg 31. — Stuttgart 143. — Weimar 173. — Wien 88. 107. 124. 135. 152. 174. 183. 191. 202. 211. 219. — Worcester 79. — Zittau 79. 107. 135. 173. — Znaim 173. — Zwickau 219. —

Neue und neueinstudirte Opern: Auber 135. — Balfe 174. — Beethoven 228. — Berlioz 23. 88. 99. 152. 174. 219. 228. — Bizet 99. 144. — Bishop 202. — Cornelius 23. — F. David 107. 191. 211. — Donizetti 152. — Ernst, H. z. S. 191. — Ferrari 135. — Gläser 219. — Glinka 99. — Gluck 38. 135. 163. 219. — Gounod 47. 79. 99. 191. 219. — Halévy 144. 163. 211. — Herther 99. — F. Hiller 107. 144. 228. — Hornstein 115. 144. — C. Krebs 152. — Krempelsetzer 202. — Langert 191. 202. — Littolff 39. — Lortzing 192. — Th. Löwe 135. — Marschner 63. 107. 163. 191. — Membrée 63. — Mermet 135. — Messmet 47. — Meyerbeer 135. 183. 191. — Mozart 99. — Offenbach 55. 71. 163. 202. — v. Redern 202. — Rheinberger 107. — Rosenhain 71. — Rossini 79. — Rubinstein 191. — Salieri 71. — G. Schmidt 79. 107. 191. — L. Schubert 15. 144. — Stuberský 124. — Spontini 211. — Storch 135. — Taubert 124. — Verdi 135. 152. — R. Wagner 15. 88. 107. 163. 228. — Wallace 163. — Weidt 88. — Weigl 191. — Weißheimer 124. 191. — Westmayer 191. — Wuerst 174.

Literarische und musikalische Novitäten: Max Bruch 115. — Hauff 63. — Ferdinand Hiller 8. — Lindner 107. — Meyerbeer 39. — Rossini 39. — Weitzmann 39.

Todesfälle: Organist David 63. — Fiori 100. — Hauschild 71. — A. Hesse 55. — Jeschke 63. — v. Kolb 71. — Landwehr 71. — Mayseder 202. — C. G. Müller 15. — Piccaneser 144. — Rossi 24. — Schoberlechner 107. — C. Stein 88. — Wollenhaupt 135.

Nekrologe: Hesse 88. — C. G. Müller 24. — Carl Schuberth 15.

Zeitgemäße Betrachtungen, Ideen und Themata, Bagatellen, Aphorismen: 46. 54. 55. 63. 78. 162. 190. 200.

Leipziger Fremdenliste: 39. 55. 63. 71. 88. 100. 107. 115. 124. 135. 144. 153. 163. 183. 191. 202. 211. 219.

Berichtigungen: 55. 153. 183. 202. 211.

Bekanntmachung, Preisausschreiben betr.: 15. 80.

Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 16. 80. 107.

VI. Vermischtes.

Bagier in Paris 55. — Berichtigung (Kohl's Mozart betr.) 80. — Berliner Gesangvereine 136, Bibliothek 183. — Brendel Ferienreise 15. — Breslau: Wandelt's Clavierinstitut, Zeitung über Schumann 191. — Chopin's Piano 124. — Cöln: Verein für Hebung des Clavierbaues 88. — Como: Orchesterverein 211. — Costa 174. — Deutsche Allgemeine Zeitung und „Adler" 174. 183. — Florenz, Musikzeitung „Boccherini" 55. — Gent: Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaften 39. — Grétry's Biographie 174. — Günther, Dr., Componist der Oper: „Abt von St. Gallen" 47. — Heugel und Co. in Paris 100. — Italienische Musik der Neuzeit 100. 136. 153. — Kirchenmusik und Kirchengesang in den österreichischen Unterrichtsanstalten 63. — Königsberg: Nachdrucksprozeß 124. — Leipziger Gausängerbund 174. — Liszt, Fr., Biographie in der illustrirten Zeitung 8., Besuch beim Papste 31. 64. — List und Franke in Leipzig 100. — Lohmann, P., 136. — London: Musikzeitung 100. — Lüttich 163. — Maier, J. J., 191. — Mailand: Musikzeitung 107. — Marschner's Geburtshaus 163. — Mendelssohnstiftung in Leipzig 100. — Mercadante 153. — New-York, Theaterzeitung 136. — Offenbach 183. — Palermo, Conservatorium 136. — Paris, kaiserliche Bibliothek 88. Concerteinnahmen 88. 163. — Pasdeloup in Paris 107. — Patti Carlotta 116. — Sabbath in Berlin 71. — Schmitt, Aloys 107. — J. Schuberth und Co. in Leipzig 116. — Sonnleithner 191. — Verdi 80. — Warschau: musikalisches Journal 71. — Weber, C. M. v., Translocation 202. — Wien: Hofopernschule 47, Gesellschaft der Musikfreunde 55. Männergesangverein 136. Ausgrabung der Gebeine Beethoven's und Fr. Schubert's 153. 183. Parteistreit 202. — Wollenhaupt 174.

VII. Anzeigen.

André, J., in Offenbach 56. 192. 204. — Breitkopf und Härtel in Leipzig 8. 48. 56. 100. 128. 136. 156. 175. 184. 192. 220. 228 — Böhme in Hamburg 72. — Bülow, H. v., 128. — Directorium des Leipziger Conservatoriums 64. — Enslin in Berlin 16. — Expedition des Neuen Allgemeinen Volksblattes 108. — Forberg, R., in Leipzig 48. 108. 116. 136. — Gerstenberger, A., in Altenburg 212. — Gollmick, C., 107. 116. — Guttentag in Berlin 175. — Haslinger in Wien 40. 144. — Heckenast, G., in Pesth 136. — Heinze, G., in Leipzig 164. 175. 220. — Hofmeister F., in Leipzig 24. — Kahnt, C. F., in Leipzig 24. 32. 40. 48. 56. 72. 92. 100. 108. 116. 128. 144. 156. 164. 176. 192. 204. 212. 220. 228. — Karmrodt, H., in Halle 176. 220. — Kistner in Leipzig 48. 92. 212. — Leuckart, F. E. C., in Breslau 108. 156. 164. 175. 184. 192. 204. — Litolff, H., in Braunschweig 128. — Luckhardt, C., in Cassel 175. — Mendelssohn, H., in Leipzig 116. — Merseburger, C., in Leipzig 128. — Nagel, A., in Hannover 212. — Peters, C. F., in Leipzig 192. 204. — Preisausschreibung 8. — Rieter-Biedermann in Winterthur 40. 64. 212. 228. — B. Schott's Söhne in Mainz 72. 92. 144. 184. — J. Schuberth u. Co. in Leipzig 8. — Sorge in Osterode 40. — Timm und Co. in Berlin 128. — Vieweg in Braunschweig 16.

Anonym: 64. 80. 107.

Extrabeilage von H. v. A. zu Nr 22.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 3. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.
Neunundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreiber in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte. Von R. Pohl. — Recensionen: Hans v. Bülow, Op. 15; Max Seifriz, Op. 4; H. M. Schletterer, Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland; Roderich Benedix, Das Wesen des deutschen Rhythmus. — Eine ungarische Capelle in Breslau. Von Eugen v. Blum. — Correspondenz (Frankfurt a. M., Dresden). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte.

Von

R. Pohl.

Bei einem auch nur flüchtigen Ueberblick über die Fluth der Correspondenzen und Berichte, welche während jeder Concert-Saison in den Spalten der musikalischen Zeitschriften an uns vorüberzieht, müssen uns, namentlich in den letzten Jahren, zwei Thatsachen als mehr oder weniger auffallend erscheinen, die man als statistisches Resultat bezeichnen, und somit als positiven Gewinn für eine allgemeine Anschauung, als fördernden Beitrag zur Kenntniß der Kunstzustände der Gegenwart betrachten darf. — Diese Thatsachen sind: die quantitative Vermehrung der Musik-Institute und Concert-Gesellschaften, namentlich in kleineren Orten; und die qualitative Verbesserung der durch dieselben gebotenen Kunstleistungen. Auf beide Erscheinungen ist zwar, namentlich auch in diesen Blättern, schon öfter hingewiesen worden; jedoch möchten wir sie hier in einigen Beziehungen betrachten, die bis jetzt noch zu wenig betont worden sind.

Was zunächst die quantitative Zunahme der Anstalten und Genossenschaften für Musik betrifft, so ist dies eine so augenfällige Erscheinung unserer Tage, daß sie Niemand entgehen kann, der auch nur in entferntester Beziehung zu den musikalischen Verhältnissen steht. Denn diese Zunahme ist eine allseitige und berührt fast jeden Zweig der Musik in gleichem Maße.

Am gewaltigsten stellt sich dieser Zuwachs bei den Männer-Gesangvereinen heraus, die eine Ausdehnung und hierdurch eine Macht erlangt haben, daß sie nahe daran wären, einen Kunst-Staat im Staate bilden zu können, wenn eben mehr, als bisher, von eigentlicher Kunst bei ihnen die Rede sein würde! Da sie aber zum überwiegend größten Theile nur Dilettanten-Vereine, mit theilweis sehr zweifelhafter Leistungsfähigkeit und theilweis sehr unklarem Streben sind, so wirken sie vorläufig mehr noch durch die Masse, als durch den Gehalt ihrer Productionen, und beim gegenwärtigen Stande der Dinge gehört ihre Betrachtung auch mehr noch in das Gebiet der socialen und volkswirthschaftlichen, als der kunsthistorischen Untersuchungen. Da ihre Organisation aber erst ein Product der neuesten Zeit, und andrerseits ein Bestreben nach höherer Ausbildung bei ihnen nicht zu verkennen ist, so muß man diesen Genossenschaften zugestehen, daß sie gegenwärtig leisten, was ihnen zu leisten möglich ist, und daß sie, bei entsprechenden weiteren Fortschritten, noch eine große Zukunft haben können. — Dem Geiste der Zeit, der sie entsprossen, getreu, legten sie zunächst das Hauptgewicht auf die reale Seite ihrer Aufgabe; sie begannen ihre Entwickelung mit einer organisatorischen Energie, die in der Musikwelt ohne Beispiel, und ein Beweis ihres mehr socialen, als rein künstlerischen Ursprungs ist. Die quantitativen Resultate, die sie in wenig Jahren hierdurch erreichten, sind aber derart, daß sie laut genug predigen, was **Einheit** vermag — und zur Nachahmung auffordern!

Der deutsche Männergesang ist eine Macht geworden durch die Association, den großen Hebel unserer Civilisation. Die Gesangvereine derselben Stadt haben sich zu städtischen, die derselben Provinz zu provinziellen Sängerbünden mit gemeinsamer Leitung und Vertretung vereinigt, und diese haben sich wieder zu einem großen, gemeinsamen Bunde zusammengeschlossen, der dem deutschen Turner- und Schützenbunde als Bundesgenosse ebenbürtig zur Seite steht. Verschiedene Zeitungen vertreten lediglich nur die Interessen dieses Bundes, und gar manche Musikalienhandlung sucht und findet den Hauptstützpunct ihres Geschäftes bereits nur im Verlage der Männergesangs-Literatur. — Die ideale Seite und die qualitativen Resultate haben damit freilich nicht gleichen Schritt gehalten, aber auch nicht halten können. Eine Weiterentwickelung wäre hier erst abzuwarten; bis dahin bleibt das Verhältniß des Männergesanges zur eigentlichen Kunstentwickelung ein mehr oder weniger exoterisches.

Trennen wir also auch diese Frage von den übrigen (ohne sie aus den Augen zu verlieren), so sehen wir auf den eigentlichen Kunstgebieten ein wenn auch weniger concentrirtes, doch nicht weniger allgemeines Ausbreiten der Wirkungskreise. —

Während deutsche Conservatorien noch vor 20 Jahren zu den größten Seltenheiten gehörten, besitzt jetzt fast jede größere Stadt ihre Musikschule; ja, sie kann noch von Glück sagen, wenn sie nicht mehr als eine besitzt! Denn hier liegt die Gefahr der Zersplitterung der Kräfte so augenscheinlich vor Augen, daß wir in der Vermehrung der Conservatorien vorläufig noch keinen wesentlichen Kunstfortschritt begrüßen können. Das Bedürfniß nach allgemeinerer Verbreitung der musikalischen Bildung spricht sich darin allerdings statistisch, aber noch nicht künstlerisch genug aus; ferner erheben die vielen kleinen Musikschulen mit beschränkten Mitteln und Kräften zwar unbestreitbar das Niveau der allgemeinen Bildung, sie arbeiten aber bis jetzt eigentlich mehr dem Dilettantismus in die Hände, und tragen leider zur Vermehrung des musikalischen Proletariats bei. — Der Staat hat vor der Hand mit dem socialen Proletariat genug zu thun und kann daher an das musikalische noch nicht denken. So sehr wir aber dem Princip der Selbsthülfe im Allgemeinen huldigen, so sehr möchten wir uns doch hier dem schon öfter nachdrücklich betonten, berechtigten Verlangen anschließen, daß die deutschen Staaten (denn außerdeutsche sind längst zu dieser Einsicht gelangt), welche gewisse „freie" Künste mit den Armen ihrer Budgets bereits umschlossen haben, die Musik nicht länger als extrafrei (d. h. „vogelfrei") erklären, sondern ihren Bildungs-Anstalten eine Gleichberechtigung mit den Kunst-Akademien und Hoftheatern zugestehen möchten!

Wir können auch diese Frage nur flüchtig berühren, da unsere Aufgabe hier lediglich die eines allgemeinen Ueberblickes ist. Wir können deshalb auch die Tonkünstler-Vereine nur kurz erwähnen, deren Zahl zwar in erfreulichem Wachsthume begriffen ist, deren bisherige Haltung aber noch zu sehr den Charakter von Local-Vereinen, mit dem entsprechender mäßiger Tragweite zeigt. Die Tonkünstler-Vereine vor Allem könnten aus dem Beispiele der Männer-Gesangvereine ersehen, was, unbeschadet ihrer engeren Vereinsthätigkeit, durch ein allgemeines Zusammenschließen noch Alles für sie zu erreichen wäre! — der „Allgemeine Deutsche Musikverein" hat hier vor Kurzem die Initiative ergriffen, die Noth that; sein Bestehen ist auch ein bereits gesichertes, aber noch zu kurzes, um von ihm weitgreifendere Resultate schon erwarten zu können. Dieselben zu beschleunigen, würde aber von der größeren Theilnahme der einzelnen Tonkünstler-Vereine nicht unwesentlich abhängen.

Neben den Conservatorien, aber merkwürdiger Weise meist ganz unabhängig von ihnen, haben sich eine Menge von Concert-Gesellschaften aufgethan, die sich ihrerseits wieder in instrumentale und vocale spalten, so daß es thatsächlich zu den Ausnahmsfällen gehört, wenn eine Singakademie mit einer Capelle Hand in Hand geht. Große Gesammtaufführungen haben hierdurch, selbst in den größten Städten, oft mit unglaublichen Schwierigkeiten zu kämpfen; andrerseits entsteht dadurch freilich eine Concurrenz, welche ihr Heilsames hat, wie jede Concurrenz. Das Monopol altbewährter und berühmter Concert-Institute und Singakademien hat aufgehört; die jüngeren Vereine bestreben sich, durch gewählte Programme und sorgfältig vorbereitete Aufführungen das Interesse des Publicums zu fesseln, oder durch den Cultus besonderer Kunstzweige ihre Existenz zu rechtfertigen.

Kleinere Städte haben das Beispiel der großen nachgeahmt, und so sind jetzt in Provinzialstädten Concert-Institute entstanden, die sich zur Aufgabe machen, den Muster-Instituten der großen Städte, in den Programmen wenigstens, es möglichst gleich, wenn nicht zuvor zu thun. Wir lesen jetzt Correspondenzen aus kleinen Mittelstädten, welche uns von Abonnement-Concerten, Oratorien-Aufführungen ꝛc. berichten, die früher an solchen Orten eine Unmöglichkeit gewesen wären. — Der Grund hiervon ist, neben einer vermehrten allgemeinen Bildung, und größerer Verbreitung und Verfeinerung des Dilettantismus, einestheils in der Erleichterung des Verkehrs (durch Eisenbahnen ꝛc.), anderntheils in der Zunahme des Virtuosenthums zu suchen.

Auch die Virtuosität hat aufgehört, ein Monopol zu sein. Einige, durch Talent und Geist besonders bevorzugte Künstler, werden zwar, wie bisher, so auch ferner die Mehrzahl weit überragen, so daß es stets „erste" unbestrittene Capacitäten geben wird. Im Ganzen aber steht die technische Ausbildung in allen Künsten (mit Ausnahme der Gesangskunst, über die gerade am allermeisten geschrieben wird) auf einer so hohen Stufe, daß ein gewisser, ziemlich bedeutender Grad der Virtuosität fast Allgemeingut geworden ist. Da hierdurch aber die Ansprüche des Publicums sich immer mehr gesteigert haben, so ist das Feld der Thätigkeit für den einzelnen, namentlich jüngeren Virtuosen ein immer schwierigeres und beschränkteres geworden. — Die großen Städte sind theils mit Concerten so überfluthet, theils so blasirt geworden, daß ein selbständiges Virtuosenconcert bereits zu den Raritäten gehört. Wem es nicht gelingt, von Concert-Gesellschaften engagirt zu werden, muß in die Provinz, wenn er sich hören lassen will. Aber auch hier haben die Concert-Gesellschaften das kunstgebildete, für Musik sich überhaupt interessirende Publicum meist vollständig an sich gezogen, und somit das Concert-Terrain so occupirt, daß auch hier ein Virtuos nur dann mit eigenen Concerten auf einigen Erfolg rechnen kann, wenn er bereits sehr berühmt ist. Daher haben diese Provinzial-Concertvereine ein verhältnißmäßig leichtes Spiel: die Virtuosen, vom Treibjagen der musikalischen Centralpuncte theils ermüdet, theils vertrieben, laufen ihnen zuletzt theilweis von selbst ins Garn!

Dagegen wäre nun im Ganzen Nichts einzuwenden, so lange beide Parteien sich dabei gleich gut befinden. — Die jungen Künstlerkräfte könnten völlig zufrieden damit sein, wenn sie in kleineren Städten das fänden, was die großen ihnen versagten: eine ehrenvolle öffentliche Thätigkeit und einen ausreichenden Verdienst. — Den finden sie meist aber nicht, und hierdurch ist ein Mißverhältniß entstanden, dem wir unsere besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden haben.

Die kleineren Städte kennen das Uebergewicht, das ihnen die gegenwärtigen Zustände über das reisende Virtuosenthum verleihen, schon sehr gut, und beuten es dem entsprechend aus. Das Publicum, selbst der kleinsten Stadt, macht heutzutage oft die fabelhaftesten Ansprüche. Jeden Fabrikanten oder Kaufmann bringen seine Geschäfte oft in große Städte; jeder Beamte oder Gelehrte macht jetzt alljährlich seine Ferienreise in eine Residenz oder einen großen Badeort, wo er Gelegenheit genug findet, die berühmtesten Virtuosen, die besten Concertaufführungen zu hören. In seine kleine Stadt zurückgekehrt, bringt er nun jenen großen Maßstab mit, und macht an sein heimisches Concert-Institut womöglich dieselben Ansprüche, ohne doch daheim dieselben pecuniären Opfer bringen zu wollen, die er auswärts brachte, um jene Genüsse sich zu verschaffen. Denn die Concertgesellschaften kleinerer Städte erheben von ihren Mitgliedern oder Abonnenten oft unglaublich geringe

Beiträge; das Entrée ist durchweg ein sehr mäßiges, und die ganze Stadt würde sich voller Entrüstung dagegen erheben, wenn man dies gelegentlich einmal verdoppeln wollte. Trotzdem verlangt aber die ganze Stadt für ihre $7^1/_2$ oder 10 Silbergroschen womöglich Leistungen ersten Ranges und Virtuosen erster Größe zu hören!

Was sind die Folgen? — Entweder giebt das Concert-Directorium diesen unberechtigten Forderungen nicht nach, und will das Publicum zwingen, sich begnügen zu lernen; es bringt junge Anfänger oder noch unberühmte Künstler zum Auftreten und sucht überhaupt den Mitteln gemäß sich einzurichten. — Dann: allgemeine Unzufriedenheit! Die jungen Künstler „machen Nichts"; das Directorium bekommt ein Mißtrauensvotum durch Abonnenten-Abfall oder Generalversammlungs-Beschlüsse; es soll wohl oder übel dem „Zeitgeiste" Rechenschaft tragen; man citirt Beispiele von Concurrenz-Gesellschaften, die „weit mehr leisten".

Die meisten Directoren sind auch gern zu „Concessionen" bereit. Sie fühlen ihre persönliche Eitelkeit geschmeichelt, wenn sie „Hervorragendes" bieten und mit den ersten Kräften glänzen können. Also Systemwechsel. — Es werden die unglaublichsten Anstrengungen gemacht, um das Unglaublichste zu leisten. Es werden die Hebel persönlicher Bekanntschaft, gewichtiger Empfehlungen oder Protectionen in Bewegung gesetzt, um die „ersten Kräfte" zu vermögen, oft für ein Spottgeld, wenn nicht blos für Erstattung der „Reisekosten" in die kleine Stadt zu kommen; man appellirt an ihre persönliche Liebenswürdigkeit und Humanität, an ihre Wohlthätigkeit und an alle übrigen menschlichen Tugenden, um ihr Jawort zu erhalten. In vielen Fällen (denn der Musiker zeigt fast durchweg eine Nachsicht in solchen Dingen, die schon mehr Schwäche genannt werden muß) erfolgt auch wirklich eine Zusage. Der Künstler kommt und wird entsprechend gefeiert, stets sehr liebenswürdig aufgenommen und mit Dank und Zuvorkommenheiten überschüttet, woran er freilich in großen Städten meist nicht gewöhnt ist. Er macht aber durch seinen Provinzial-Triumph allen schwächeren oder unberühmteren Nachfolgern das Terrain nur noch zehnmal schwieriger, als vorher, oft sogar unmöglich.

Oder: der Künstler antwortet jenem Directorium: „Er habe seinen festen Honorarsatz, von dem er nicht abgehen könne; wolle man ihm den aber zahlen, so werde er spielen." — Liegt nun dem Directorium daran, sein „Renommée" zu erhalten, so muß es in den sauren Apfel beißen, und das für seine Verhältnisse eigentlich unerschwingliche Honorar zuweilen dennoch auftreiben. — Was ist dann die Folge? Daß so und so viele andere Künstler, die nach jenem Sterne erster Größe in den Concertsaal zu kommen wünschen, wohl oder übel gezwungen sind, umsonst zu spielen; denn „man habe das Jahresbudget längst überschritten, außerordentliche Anstrengungen machen müssen" ꝛc. Der arme junge Künstler, dem aus vielen Gründen schon damit gedient sein muß, nur dasselbe Podium betreten zu dürfen, das jener „Stern" erleuchtete, begnügt sich schweren Herzens mit seiner Kunst „ohne Brod" — ohne daß das Publicum (das überhaupt nie darnach fragt, wovon die Künstler eigentlich leben) ihn deshalb nachsichtiger oder aufmerksamer behandelte! — Das sind Uebelstände, die zwar nicht allenthalben in der hier geschilderten Schärfe zu Tage treten, deshalb aber nicht weniger vorhanden sind.

(Schluß folgt.)

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Hans v. Bülow, Op. 15. Fünf Gedichte von Rich. Pohl für vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Baß). Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $1^1/_4$ Thlr. Einzelne Stimmen à 5 Ngr.

Max Seifriz, Op. 4. Acht hebräische Melodien von Lord Byron, deutsch von A. Böttger, für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Zwei Hefte Pr. à 1 Thlr.

Wir begrüßen beide vorliegende Werke als treffliche Gaben, welche auf ächten Kunstwerth Anspruch machen können. — H. v. Bülow begegnen wir das erste Mal auf dem Gebiete der Chorcomposition. Wir können bei allen bisher veröffentlichten Producten dieses Autors die Wahrnehmung machen, wie derselbe es immer versteht, jedem seiner Werke einen einheitlichen Charakter und eine geschlossene Form zu verleihen. Bülow erreicht dies durch die ihm in besonderem Grade eigene concentrirende Kraft des Geistes, die er ja in so eminenter Weise auch als Dirigent und ausübender Künstler zu bethätigen weiß. In diesen fünf Gedichten von R. Pohl hat es Bülow verstanden, schöne musikalische Stimmungsbilder zu schaffen. Auf dem Grunde eines vorwaltenden Gefühles begegnen wir oft überraschend feinen Zügen im Ausdrucke des Details. Die Stimmführung ist eine ebenso interessante, wie freie. Man sieht, daß dem Componisten die verschiedenen Stimmen zu lebendig beseelten Individuen geworden sind, und ist die Führung derselben eine wahrhaft polyphone, so daß der Componist die wesentliche Melodie weniger nur in der Oberstimme ausgeprägt hat, als vielmehr bald diese bald jene Stimme als wichtigste hervortreten läßt, um welche sich dann die anderen gruppiren. Er erlangt dadurch eine große Vielseitigkeit des Ausdruckes. In Nr. 1, „Am Strande", gewinnt ein weiches, durch die Vergänglichkeit der Dinge hervorgerufenes Gefühl einen empfundenen Ausdruck. Frisch aufgefaßt ist die folgende Nummer: „Regenbogen"; es scheint uns die Melodie etwas an Mendelssohn's Weise zu erinnern, was vielleicht auch durch den sehr wirksamen Gebrauch des Secundenvorhaltes hervorgerufen sein mag, welches Ausdrucksmittel der genannte Meister mit Vorliebe angewendet, übrigens von S. Bach entlehnt hat, in dessen Choralbearbeitungen wir es häufig finden. Den prägnantesten melodischen Gedanken hat Bülow in Nr. 3, „Wanderziel", gefunden. Hier begegnen wir einem ungemeinen Reichthume lebendig declamirter, wie harmonisch und rhythmisch originell gestalteter Motive. Von der wie einschneidend wirkenden Frage des Anfanges bis zum träumerisch verklingenden Schlusse werden wir immer von Neuem angeregt. Besonders ist es eine sinnige harmonische Progression bei der Stelle: „Träumen von besserer Zeit", die eine reizend liebliche Wirkung macht. Nr. 4, „Ewige Sehnsucht", zeigt auch die Vorzüge, welche wir als allgemeine Eigenschaften kennzeichneten, nur scheint hier der mehr reflectirende Inhalt des Gedichtes doch auch einigermaßen erkältend auf den musikalischen Ausdruck eingewirkt zu haben. Nr. 5, „Seelentrost" (im Volkstone), im Charakter der Melodie mit dem Thüringischen Volksliede und Schumann's „An den Sonnenschein" verwandt, ist sinnig gedacht und recht hübsch erfunden. — Wenn in den vorliegenden Liedern zu der geistreichen Auffassung und eminenten musikalischen Gestaltung noch mehr Gefühlswärme, sowie eine größere Frische sinnlich-lebendigen Ausdruckes hinzuträte, und mit der Schärfe der Zeichnung ein saftigeres Colorit vereinigt wäre, so würde ihre Wirkung eine unmittelbarere

sein und ihr Kunstwerth dadurch noch erhöht werden. Jedenfalls gehören dieselben zu dem Besten, was wir in diesem Fache besitzen. Gewidmet ist das Werk R. Pohl.

Wir hatten bereits Gelegenheit genommen, bei Besprechung der von Seifriz componirten Männerchöre auf die Fähigkeit dieses Tonsetzers aufmerksam zu machen, mit der er es versteht, den poetischen Gehalt der Dichtungen charakteristisch aufzufassen und in prägnanter Weise mit lebendigem Gefühlsausdrucke musikalisch wiederzugeben. In den vorliegenden Betonungen der Byron'schen Gedichte zeigt sich dies von Neuem. Seifriz hat für die elegische Stimmung der hebräischen Melodien einen ebenso edlen, wie sinnentsprechenden Ausdruck gefunden; wir empfinden sofort das Walten eines ächt künstlerischen Geistes. Wie bei Bülow, finden wir auch bei Seifriz eine große Selbständigkeit der Stimmführung, die er öfter bis zu dramatisch erregtem Leben zu steigern weiß. Der Tonsetzer versteht es, die melodische Phrase dem Charakter der Stimmlage entsprechend zu gestalten. So finden wir den Sopran ebenso glücklich zu hell tönender, wie mild beruhigender Wirkung verwendet; so ist die Führung des Altes immer dem mehr ruhigen und innigen Charakter dieser Stimme angemessen. Besonders ist aber die Tenorstimme mit großer Freiheit und schwunghaftem Ausdrucke behandelt, während der Baß in festen, kraftvollen Schritten einhergeht. — Wir hoben bereits die große Selbständigkeit der Stimmführung hervor, müssen aber hierbei aussprechen, daß uns Seifriz an einigen Stellen hierin zu weit gegangen zu sein erscheint, und auf Kosten der harmonischen Totalwirkung zu viel Gewicht auf die charakteristische Betonung einzelner Phrasen legte. Wir glauben, daß im Falle die entstehenden dissonirenden Intervalle nicht als Ausdruck eines bestimmten Gefühles erscheinen, sondern nur beiher sich ergeben, die Gefahr nahe liegt, daß aus der Dissonanz eine Discordanz wird. Und es scheint uns, daß mehrere Stellen wenigstens nahe hieran streifen. So in Nr. 3 der Eintritt des Tenor und Baß in Tact 1 und 5 und bei Wiederkehr dieser Stellen; in Nr. 5 die Nachahmungen in der Octave Seite 4, Tact 1 und weiter; ebenso wohl auch das durchgehende c des Tenor in Nr. 2, Seite 5, Tact 4. Wir wollen noch die einzelnen Nummern kurz charakterisiren. Nr. 1 des 1. Heftes, „Sie geht in Schönheit", ist von mild beruhigender Wirkung und dabei schön empfunden. Einen festlichen Eindruck macht Nr. 2, „Die Harfe hat des Gottgeliebten Hand". Hier finden wir an mehreren Stellen freieste Führung der Stimmen mit Wahrung des Totaleindruckes vereinigt. Nr. 3 steht in der Erfindung gegen die übrigen etwas zurück. Ein voll gelungenes Stück ist Nr. 4: „Wild springt auf Juda die Gazelle". Hier ist ein malerischer Ausdruck des dichterischen Inhaltes mit energischem Gefühlsleben zu einer prägnanten Melodie harmonisch verschmolzen. Am Schlusse macht die fallende große Septime bei der Stelle: „Der Tempel fiel" eine tiefe Wirkung, gegen welche die darauf eintretenden Dreiklangsfolgen mächtig contrastiren. — Im 2. Hefte ist gleich das erste Stück: Nr. 5, „O! weint um sie", sehr glücklich erfaßt. Das Gefühl der Verlassenheit ist mit wahrer Empfindung wiedergegeben, und am Schlusse macht besonders die nur vom Basse ausgeführte und auf der Dominante abschließende melodische Phrase einen poetischen Eindruck. Nr. 6, „Sauls Lied vor seiner letzten Schlacht", ist mit feurigem Ausdrucke componirt, und müßte bei guter Ausführung besonders durch hell tönende Schallwirkung sich auszeichnen. In Nr. 7, „Ich sah die Thräne", sind die auf der Chromatik beruhenden Modulationen in wirksamer Weise verwendet. Nr. 8, „Dein Leben schied, dein Ruhm begann", ist energisch und kraftvoll declamirt. Wie Bülow's Werk, muß auch dieses als eine wahre Bereicherung der Literatur des Chorgesanges begrüßt werden, und ist zu wünschen, daß unsere Gesangvereine recht bald dieselben zur Aufführung bringen. 8.

Kunstwissenschaft.

Schletterer, H. M., Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland. Band I. A. u. d. T.: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg, J. A. Schlosser. 1863. S. VIII. u. 360.

Wir besitzen leider eine schwere Menge von Literatur- und Kunstgeschichten, von Geschichtsklitterungen aller Art, und doch ist die Zahl derer, die es verstanden, mit ächt historischem Geiste die wahrhafte Geschichte unserer Wissenschaft und Kunst zu schildern, eine sehr, sehr geringe. Diese mit schnellfertiger Hand geschmiedeten Literaturgeschichten und zusammengezimmerten Geschichten der Aesthetik u. s. w. — wahrlich nicht neidenswerthe Denkmale des Alexandrinerthums ihrer Verfasser — sind uns ein Gräuel, sowie wir uns überhaupt der heutzutage in höchster Blüthe stehenden Buchmacherei nicht zu freuen vermögen. Die Fertigkeit, aus Einem (guten) Werke zwei oder drei andere — oft minder gute — entstehen zu lassen, oder aus 46 Büchern, mit Zuthat eigener, eben nicht immer werthvoller Geistesfrüchte, das 47. Buch hervorzuzaubern, ist keine Kunst, wol aber eitel Buchmacherei. . . Das vorliegende Werk des Capellmeisters Schletterer rangirt unter die gut gemeinten Compilationen. Der Verfasser hat mit vielem Eifer und Fleiße das Material zusammengetragen, doch ist er nicht im Stande, es zu beherrschen; wir vermissen überall geschichtlichen Geist und jenen kritischen Sinn, welcher die Ideen der historischen Thatsachen zu deuten verstände und den Geist zu belauschen in den Phasen seines organischen Werdens; wir suchen vergebens nach neuen, höheren Gesichtspuncten, von denen aus die wirre Masse des geschichtlichen Stoffes beleuchtet und zu einem einheitlichen Bilde verklärt würde. Die Darstellung geht nirgends auf den Kern, auf das eigentliche Wesen der Thatsachen ein, sie ist vielmehr in den meisten Partien eine rein äußerliche, an der Oberfläche der künstlerischen Schöpfungen haftende; dies ist aber bei einer Literatur- und Kunstgeschichte, die doch immer Entwickelungsgeschichte, eine sehr bedenkliche Erscheinung. Es läßt sich übrigens nicht leugnen, daß ähnliche Werke, wie das vorliegende, jenen Lesern von Nutzen sein können, die erst durch den Autor mit dem behandelten Gegenstande bekannt werden; irgend welche wissenschaftliche Bedeutung — also wirklichen literarischen Werth — haben sie aber durchaus nicht.

Benedix, Roderich, Das Wesen des deutschen Rhythmus. Beitrag zur deutschen Verslehre. Leipzig, J. F. Hartknoch. 1862. S. VIII. u. 119. Pr. 20 Ngr.

Wenn ein Dichter von der Begabung Benedix' sich herbeiläßt, eines der wichtigsten Elemente seiner Kunst theoretisch und kritisch zu untersuchen, so verdient wol eine solche literarische Arbeit ganz besondere Aufmerksamkeit. Der Inhalt des angezeigten Buches, das mit seltener Klarheit und durchdringendem Scharfsinne eines der interessantesten Themen behandelt, zerfällt in zwei verschiedene Abtheilungen. Die erste hat die Aufgabe, das Wesen des Rhythmus überhaupt festzustellen. Die zweite Abtheilung ist wesentlich polemisch und versucht zu beweisen, daß die Anwendung antiker Versformen dem deutschen Rhythmus zuwider ist und daß diese Versformen aus unserer Dichtung zu verbannen sind. Die bisher erschienenen Werke

über Prosodie und Metrik aber verfolgen meistens den entgegengesetzten Weg. Wir wollen das Endergebniß der Benedix'schen Untersuchungen dem Leser in Kürze mittheilen, der gewiß die Ueberzeugung gewinnen wird, daß die so verwickelt scheinende Lehre des deutschen Verses sich auf wenige, einfache Grundsätze zurückführen läßt. Die Elemente des Rhythmus in Sprache und Musik sind die Dauer und die Stärke des Tones. Die Höhe des Tones hat gar keinen Einfluß auf den Rhythmus. In der Sprache wiegt die Stärke des Tones vor, in der Musik die Dauer. Demnach giebt es einen sprachlichen und einen musikalischen Rhythmus. In dem antiken Versbau herrschte der musikalische Rhythmus. In dem modernen Versbau, namentlich aber im Deutschen, herrscht der sprachliche Rhythmus. Im Deutschen sind deshalb die Gesetze, welche die verschiedene Stärke des Tones bestimmen, mit welcher die einzelnen Sylben belegt werden, für den Rhythmus die maßgebenden. Die Dauer des Tones in den einzelnen Sylben ist ein secundäres rhythmisches Element. Rhythmus ist sowol in gebundener, als in ungebundener Sprache vorhanden. In ungebundener Sprache giebt es verschiedene Abstufungen der Betonung. Die Sylben sind in Bezug auf ihre Tonstärke entweder schwer (lang) oder leicht (kurz) oder schwankend. In Bezug auf ihre Tondauer sind sie lang oder kurz. Schwer (lang) sind alle Stammsylben der Begriffswörter (Substantiva, Adjectiva, Verba, Adjectivadverbia) und diejenigen Sylben drei- und viersylbiger Verhältnißwörter (Artikel, Hülfszeitwörter, Pronomina und ein Theil der Adverbien), die den Hauptton haben. Ferner in Zusammensetzungen alle Sylben, die den Hauptton haben. Leicht (kurz) sind alle Form- und Vorsylben, sowie die Sproßformen. Ferner alle einsylbigen Verhältnißwörter. Schwankend sind die meisten Anhängesylben, mit denen Begriffswörter gebildet werden. Ferner die Sylben der zweisylbigen Verhältnißwörter, die den Hauptton haben. Schwankend werden in Zusammensetzungen diejenigen Stammsylben von Begriffswörtern, die den Hauptton nicht haben und von diesem gedrückt sind. Schwankend werden die Begriffswörter, wenn sie einen Ergänzungsbegriff bei sich haben, wenn sie nur schmückend stehen oder als Titel u. s. w. und in einzelnen Fällen durch den Beziehungston. Schwankend werden auch die einsylbigen Verhältnißwörter, wenn sie zwischen leichten Sylben stehen. Die schwankenden Sylben neigen zur Schwere oder Leichtigkeit je nach dem Einfluß, den die benachbarten Sylben auf sie ausüben. Der Beziehungston macht jede Sylbe schwer, auf die sein Accent fällt.

Die ungebundene Sprache wird zur gebundenen, indem das Gleichmaß, der Tact, hinzutritt. Die gebundene Sprache kennt nur zwei Tonstufen. In ihr sind die Sylben entweder arsisch oder thetisch. Arsisch sind alle an sich schweren Sylben (die hervorklingenden Sylben eines Versfußes); thetisch sind an sich alle leichten und schwankenden Sylben. Die Letzteren können aber durch die Umgebung von leichten Sylben arsisch werden. Der Verstact unterstützt wesentlich die arsische Stellung der schwankenden Sylben. Die feineren rhythmischen Unterschiede der ungebundenen Sprache werden im Verse, wo ja nur zwei Tonstufen da sind, nicht gewogen und deshalb beim Sprechen leicht verwischt. Es ist Aufgabe des guten Vortrages, diese feineren Unterschiede dennoch zur Geltung zu bringen. Der ursprüngliche Rhythmus der Sprache zeigt sich nur in einfachen Wörtern. In Zusammensetzungen trübt sich derselbe oftmals. Die Nachbildung antiker Versformen ist im Deutschen unthunlich, da dieses nur sprachlichen, keinen musikalischen Rhythmus kennt. Die für den musikalischen Rhythmus der alten Sprachen nothwendige verwickelte und weitläufige Verslehre ist daher für die deutsche Sprache gar nicht anwendbar. Es giebt im Deutschen nur drei der Sprache eigenthümliche Versfüße (Jambus, Trochäus, Daktylus), aus deren verschiedener Zusammensetzung die größte Mannigfaltigkeit entsteht. Der Reim ist für die deutsche Verskunst ein sehr wesentliches Element. Der Rhythmus der Sprache soll von den Dichtern nicht nur im Verse, sondern auch in der Prosa beachtet werden. —

Wir können unsere Anzeige des Buches von Benedix nicht schließen, ohne dasselbe nochmals Jedem, der nur einiges Interesse für die Gesetze der deutschen Verslehre besitzt, namentlich aber Musikern, aufs Wärmste zu gründlichem, eingehendem Studium der darin enthaltenen, nach vielen Seiten hin neuen und wohl zu beherzigenden Grundsätze zu empfehlen. F. G.

Eine ungarische Capelle in Breslau.

Von

Eugen v. Blum.

Mit dem Auftreten einer ungarischen Capelle in hiesiger Stadt ging einer unserer ältesten und liebsten Wünsche in Erfüllung. Von Jugend auf hegten wir eine schwärmerische Sympathie für die feurige Nation, insbesondere aber begeisterten wir uns an ihrer eigenthümlichen Musik. Freilich müssen wir gestehen, daß wir in letzterer Beziehung einem nicht ganz getreuen Bilde huldigten, da wir nur die Behandlung ungarischer Weisen von Franz Schubert oder anderen deutschen Tondichtern kannten, deren Individualität dem Original viel von seiner ursprünglichen Freiheit benahm. Erst Liszt's „Ungarische Rhapsodien" öffneten uns die Augen und ließen uns, anfänglich geblendet, doch bald mit zunehmender Klarheit in das unabsehbare Phantasiereich des interessanten Volkes blicken. Und was uns etwa noch verworren oder unklar erschien, das löste Liszt's hochpoetisches Werk „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn", ein trefflicher Commentar für Alle, die des Meisters Rhapsodien recht erfassen wollen. Diesem Werke verdanken wir nun auch ein leidliches Verständniß alles Dessen, was uns jetzt die ungarische Capelle zu Gehör brachte, sowie es uns von Anfang an die störende Befremdung ersparte, welche bei vielen der Zuhörer durch die eigenthümliche Vortragsweise hervorgerufen wurde.

Die in Rede stehende Capelle — eine der besten des Ungarlandes — befand sich bis vor nicht langer Zeit unter Direction des Boka Károly, und ging nach dessen Tode in die Hände des derzeitigen Capellmeisters Balázs Kálmán über, welcher es sich wacker angelegen sein läßt, den glänzenden Ruf, den die Capelle unter seines Vorgängers Leitung errungen hat, zu bewahren. Das Orchester besteht aus drei ersten und ebensoviel zweiten Violinen, zwei Bratschen, einem Violoncell, einem Contrabaß, einer Clarinette und dem Cymbal, einem länglich viereckigen, mit Messing- und Stahlsaiten bezogenen Resonnanzboden, auf dessen Saiten mit hölzernen, am Kopfende mit roher Baumwolle umwickelten Schlägeln gespielt wird. Die Wirkung dieses Instrumentes ist in manchen Klangverbindungen von hoher Poesie; bei rasch wechselnden Harmonien stört indessen das Nachklingen empfindlich, wenn der Cymbalist weiter spielen muß, also nicht abdämpfen kann. Die Clarinette kommt nur in hoher D- und Es-Stimmung zur Verwendung und wirkt bei der mäßigen Besetzung der Streichinstrumente doch mitunter sehr grell, obwol der sehr gewandte und außerordentliche Virtuosität entwickelnde Bläser sich alle Mühe giebt, durch äußerste Discretion

den Uebelstand zu mildern. Die Stimmung ist beinahe einen ganzen Ton höher, als die in unseren Orchestern übliche! — Von den zwölf Mitgliedern der Capelle kennen außer dem Dirigenten, welcher seine Studien auf dem Pester Conservatorium gemacht hat, nur noch zwei die Noten! Nichtsdestoweniger gebieten sie über ein außerordentlich reiches Repertoire der combinirtesten Compositionen, die sich nur denken lassen, und spielen dieselben mit einer Correctheit bei vollster Freiheit im Vortrage, wie sie uns bis jetzt nur als Ideal vorschwebte. Das Repertoire ihrer Concerte besteht aus ungarischen Märschen, Csárdás, Ouverturen, Quadrillen, Potpourris und Solopièçen in Form von Phantasiestücken. Die werthvollste Gattung ihrer Musikstücke war uns der Csárdás, ein Nationaltanz, bestehend aus einer im langsamen Tempo gehenden, meist ernsten Einleitung und dem darauf folgenden Theile, der, im schnellen Tempo beginnend, sich fast immer zum Schlusse bis zu bacchantischem Taumel steigert. Piquante, scharf accentuirte, häufig schroff wechselnde und oft ganze Perioden hindurch verschobene Rhythmen machen sich bei kühner Verwendung der Harmonien, deren seltsame Verbindungen häufig unerhört sind, in diesen Csárdás geltend. Und so wird man das Staunen gerecht finden, das uns ergriff, als wir solche schwer auszuführende Musikstücke mit bewundernswerther Genauigkeit von diesen Naturmusikern spielen hörten. Im Verlaufe mehrerer Concerte lernten wir etwa 10 solcher Csárdás kennen, deren das Repertoire — nach Aussage des Dirigenten — nahe an 200 einschließt! — Sprachen wir soeben mit höchster Bewunderung von der Correctheit in der Ausführung der größten Schwierigkeiten, so mag man sich denken, wie befremdend eine vollständig ungenaue Wiedergabe einer Triolenfigur in der Begleitung der zweiten Geigen bei Executirung irgend eines italienischen Opernpotpourris auf uns wirkte. Dieselbe gestaltete sich wie zwei Sechszehntel und ein Achtel, welcher Rhythmus, als charakteristisch in ihrer Nationalmusik, den Ungarn zu sehr in Fleisch und Blut übergegangen ist. Es war komisch zu hören, wie sie sich auch bei den Wiederholungen vergeblich bemühten, die Figur richtig heraus zu bringen. —

Wie Schumann von Liszt's Spiel sagt: „Man muß es nicht nur hören, sondern auch sehen; ein großes Stück Poesie ginge sonst verloren", so behaupten wir dasselbe auch von dem Spiele unserer Ungarn. Das Feuer, welches aus ihren Augen strahlt, die leise wiegenden Bewegungen ihrer Körper, das oft regellose, aber eigen graziöse Führen des Bogens — alles das ist eine treffliche Illustration ihres Spieles, die wir nicht vermissen möchten.

Leider war die Capelle, was das Concertlocal betrifft, schlecht adressirt worden, so daß unsere Damenwelt sich den Genuß versagen mußte, die Concerte zu besuchen. Nach ihrer Rückkunft von Petersburg, wohin sie zu einem sehr vortheilhaften, mehrere Monate dauernden Engagement abgereist ist, wird sie jedoch — besser vertraut mit den hiesigen Verhältnissen — in einem ihrer würdigeren Locale spielen. —

Eines Zwischenfalles sei noch Erwähnung gethan, der, wie wir hoffen, den geehrten Lesern dieser Zeitschrift von Interesse sein wird. Wenn wir uns recht erinnern, so waren in den „Anregungen" bald nach dem Erscheinen der deutschen Ausgabe von Liszt's „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" zwei Briefe daraus abgedruckt — der eine vom Zigeuner Józsi an Liszt gerichtet, der andere die Antwort des Meisters enthaltend. Wir wollen in kurzen Worten die näheren Umstände dieses außergewöhnlichen Briefwechsels ins Gedächtniß zurückrufen. Vor etwa 20 Jahren erhielt Liszt, der damals in Paris lebte, vom Grafen Teleki einen jungen Zigeunerburschen, Józsi genannt, zum Geschenk. Liszt hatte nämlich bei einer früheren Anwesenheit in Ungarn den Wunsch geäußert, eines jungen Zigeuners habhaft zu werden, der, mit Begabung für die Geige, eine Fähigkeit zu weiterer Ausbildung in sich trüge, und Graf Teleki hatte des Freundes Wunsch erfüllt. Liszt widmet diesem Vorfalle und seinem weiteren Verlaufe ein eigenes Capitel in seinem Werke, und erzählt in der ihm eigenen so liebenswürdigen Weise von den Eigenthümlichkeiten, besonders aber der Widerhaarigkeit seines Pfleglings, der trotz dreijährigen Aufenthaltes in Paris nichts Besonderes lernen wollte. Da Liszt die Hauptursache in den Zerstreuungen der großen Stadt vermuthete, gab er den zum Dandy gewordenen Jüngling dem jetzigen Concertmeister in der Capelle Sr. Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern, Hrn. J. Stern, damals in Hechingen wohnhaft, zur Ausbildung. Aber auch von dort aus erhielt Liszt wenig zufriedenstellende Nachrichten, und so ließ er den Wildfang nach einigen Jahren wieder frei, der eiligst zu seinem Stamme zurückkehrte. Liszt schloß seine Erzählung mit den Worten: „Wir haben nie erfahren, was aus diesem widerhaarigen Schüler geworden ist. Werden wir ihn vielleicht einmal am Saume eines Waldes, mit der Geige in der Hand, rauchend oder träumend wiederfinden?" —

Diese Episode wurde in einem ungarischen Blatte abgedruckt und Liszt's Frage fand ihre Beantwortung durch einen Brief von Józsi, oder eigentlich Sárai József, aus Debrezin, in welchem er sowol lebhafte Reue über seinen Jugendleichtsinn, als innige Dankbarkeit für die erzeigten Wohlthaten bekundete. Zugleich zeigte er an, daß er Mitglied der Capelle des Boka Károly sei, eine Zigeunerin geheirathet und von ihr einen Sohn habe, dem er, Liszt zu Ehren, den Namen Franz gegeben habe. In herzgewinnender Weise antwortete Liszt auf den originellen Brief des Naturkindes, und tröstete ihn damit, daß er vielleicht besser gethan, sein freies Musiciren einem blassen Virtuosenthum der civilisirten Welt vorgezogen zu haben. Herzlich dankt noch der Meister für die Wahl zum Gevatter und verspricht dem Kinde durch Remenyi, den er „einen glänzenden Zigeuner in partibus" nennt, eine Geige zu senden. —

So war nun Józsi durch seine Erlebnisse mit dem großen Meister eine interessante Persönlichkeit geworden. Bei unserer Zusammenkunft mit dem Capellmeister Balázs erwähnten wir dieser Begebenheit, und hörten zu unserer freudigen Ueberraschung, daß dies die Capelle des Boka Károly und Józsi anwesend sei. Sofort ließen wir ihn holen und durch den Dolmetscher mittheilen, daß wir Kenntniß seiner Begebenheit mit Liszt hätten und als inniger Verehrer des großen Mannes unser Interesse auch auf Alles übertrügen, was mit seiner Person in Berührung, und besonders in so lang dauernde, getreten sei. Schon bei Nennung des Namens „Liszt" traten dem braven Józsi, der trotz der noch immer raffinirten Sorgfalt in seiner fein gewählten Toilette doch nicht mehr das Gepräge jener frischen und unbeugsamen Lebenslust, wie seine übrigen Collegen, zur Schau trug, die Thränen in die Augen und mit tiefem Gefühlsausdruck antwortete er, wie die Erinnerung an Liszt sein ganzes Herz ausfülle und wie er sich sehne, ihn einmal wiederzusehen und um Verzeihung zu bitten. In naiver Weise bat er uns, Liszt zu schreiben, daß wir ihm hier begegnet wären. Mit tiefem Bedauern beklagte er den Verlust von Liszt's Portrait, welches er aus Paris mitge-

nommen und lange Jahre hindurch als Heiligthum aufbewahrt hatte. Diesen Kummer waren wir im Stande zu heben; wir besaßen eine treffliche, mit eigener Unterschrift des Meisters versehene Photographie; und so ungern wir uns auch davon trennten, so gaben wir sie doch her, wofür Józsi unter wiederholtem Händeküssen heißen Dank sagte. Unvergeßlich wird uns der schmerzliche, sehnsüchtige Blick bleiben, mit dem sein Auge an den genialen Zügen des verehrten Mannes haften blieb.

Stolz darauf, daß einige der ersten Musiker hiesiger Stadt und wir tägliche aufmerksame und ergriffene Zuhörer waren, hat Concertmeister Balázs Kálmán nach dem Abschiedsconcerte um die Erlaubniß, uns allein vorspielen zu dürfen. Es war schon Mitternacht, als wir ein entlegenes Local aufsuchten, welches, frei von Gästen, sich zu diesem Extraconcerte eignete. Nun wetteiferten die Besten der Capelle mit Solovorträgen; kaum hatte der Eine geendet, so stand schon ein Anderer auf seinem Platze, mit ruhigem aber ausdrucksvollem Blicke die Acclamationen, welche der Vorgänger erntete, abkürzend. Alle gaben das Beste und spielten mit höchster Begeisterung; wußten sie doch, daß sie empfindenden Zuhörern gegenüber standen. Groß war die Wirkung, welche die Musik auf die zuhorchenden übrigen Ungarn ausübte; bei besonders schwermüthigen Stellen gab sich dieselbe sogar oft durch Ausrufungen, Stöhnen und Schluchzen kund. Auch Józsi erschien mit der Geige in der Hand und kündete eine „Weise" an, die er Liszt oftmals habe vorspielen müssen. Und überrascht erkannten wir das letzte schnelle Motiv aus der sechsten Rhapsodie. Unter kräftigem Anprall der Gläser ertönte nach Beschluß des Stückes ein donnerndes „Eljen Liszt Ferenes!" wofür Józsi — im Namen des Gevatters — mit stolzem, seligem Lächeln dankte. — Wir waren in der glücklichsten Stimmung und hätten in diesem Augenblicke die Zigeunergesellschaft, in der sich so herzige Theilnahme für den hohen, verehrten Meister kundgab, mit keiner Gesellschaft der Welt vertauscht. Erst bei anbrechendem Morgen trennten wir uns, und namentlich Józsi nahm gerührten Abschied. Zeitlebens wird uns die Begegnung mit diesen Söhnen des freiesten Volkes eine liebe Erinnerung sein! —

Correspondenz.

Frankfurt a. M.

Concert zur 25jährigen Jubelfeier der Mozartstiftung. (Im großen Concert-Saale, Donnerstag den 25. Juni.) — Es war gewagt, zur lieblichen Rosen- und Kirschenzeit, wo Alles nach der goldenen Freiheit schmachtend sich hinaussehnt ins Freie, nur den Gedanken an ein Concert von solchen Dimensionen zu fassen. Allein unser Liederkranz, wenn er seinen Willen will, und wenn es vollends sein liebes Schooßkind, „Die Mozartstiftung", gilt, gelingt Alles, und so füllten sich denn nach langen, kalten Regentagen, bei einer Glühhitze von 26° Reaumur, wirklich die Räume unseres großen Saales. Zugleich als Beweis eines von Nummer zu Nummer sich steigernden Interesse, wagten wir Zuhörer, nicht aus Revanche etwa, sondern aus einem wirklich gefühlten Drange, bis nach 10 Uhr stoisch auszuhalten bis auf den letzten Mann. Ob es Absicht unserer Concertadministration war, nach griechischem Muster (und wer finge bei einem den Musen geweihten Artikel nicht stets gern bei den Griechen und Römern an?) Musik, Dicht- und Redekunst mit einander zu vereinigen, ist uns unbekannt. Das thut aber nichts zur Sache, wenn diese Vereinigung nur stattfand und den Goethe'schen Spruch rechtfertigt:

„Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus."

Es kann uns nicht einfallen, hier eine Kritik in specie von circa 20 Nummern geben zu wollen, die mit einer neuen Concert-Ouverture von Ferd. Hiller beginnen, und sich nach einer Festrede von ¾ Stunden (Dr. Carl Grün) durch eine Kette von Liedern und Chören bis zu dem classischen Denkmale des Händel'schen „Hallelujah" hinschlängeln, sondern es sei dieses Concert wieder als ein Document mächtiger That- und Vereinigungskräfte notirt. Der Totaleindruck, den unter prangender Beleuchtung die verschiedenen Gesangvereine, unser Theater-Orchester und so viele mit Mühe acquirirte Solisten hervorbrachten — ein Personal von circa 450 eingeschulten Mitgliedern —, war ein so mächtig ergreifender und selbst bestechender, daß man es gar nicht wagt, in so „geweihter Mitte" die kritische Sonde anzulegen, denn abgesehen von den wirklichen Errungenschaften so vieler glänzenden Erfolge, ist es nicht möglich anzunehmen, daß hin und wieder (namentlich unter dem Entschuldigungsgrund einer tropischen Hitze) manches Haar nicht auch seinen Schatten geworfen hätte. Wir könnten also füglich schließen, wenn auf statistischem Grunde nicht noch Einiges zu berichten wäre.

Wie es heißt, schrieb Ferd. Hiller die genannte Concert-Ouverture (Op. 101) für das 25jährige Jubelfest der Mozartstiftung. Bei irgend einem Tonstücke denkt der Eine an einen gothischen Dom, der Andere an eine Alpenkette, ein Dritter an einen Volksauflauf, ein Vierter an ein lukullisches Mahl oder vielleicht an einen Dachgiebel, je nachdem des Zuhörers Phantasie sich seine eigene Charakteristik schafft. Aber wie oft hat der gute Componist am wenigsten an solche Dinge gedacht. Abgesehen von solchen Tendenz- oder Programm-Ouverturen, glauben wir, daß Hr. Hiller auf romantischem, vielleicht selbst etwas Wagner'schem Grunde sich in Aufstellung verwegener Contraste gefallen hat, um glanzvolle Orchesterwirkungen hervorzubringen, welches ihm auch vollkommen gelungen ist. Hat er daher mit Rosen und Raketen um sich geworfen, so ist Hiller ganz der Mann dazu, solche Contraste zu ordnen in schöne Formen, und die strenge mit der heiteren Muse in Einklang zu bringen, namentlich wenn ihm ein gutes Orchester, das er selbst dirigirt (wie heute der Fall war), zu Gebote steht. Es konnte der brillante Erfolg einer so brillanten Einleitung nicht fehlen. Die blühende, nur etwas zu gedehnte Festrede des Hrn. Dr. Grün hat den Zweck erreicht, die musikalischen Elemente der Tonkunst mit den poetischen historisch zu vergleichen, auf die verschiedenen Tendenzen der Mozartstiftung aufmerksam zu machen und die Zöglinge des Stipendiats näher zu bezeichnen. Diese sind die HH.: Jean Bott, 1. Stipendiat von 1841—45 (spielte ein mit Enthusiasmus aufgenommenes neues Violinconcert seiner eigenen Composition); J. Bischoff, 2. Stipendiat von 1846—50 (Gesänge); Max Bruch, 3. Stipendiat von 1851—55 (Gesänge); Brambach, 4. Stipendiat von 1856—60 (Gesänge); und Ernst Deurer, 5. Stipendiat von 1860—64. Ein noch in erster Blüthe stehendes Talent (Gesänge). — Die Ensembles: Priesterchor aus der „Zauberflöte"; Finale des zweiten Actes aus „Idomeneo"; erstes Finale aus „Titus"; und zum Schluß, wie gesagt, das „Hallelujah". — Die auf die Gesänge bezüglichen Solo-Vorträge waren in den Händen der Damen: Kessenheimer, Zirndorfer, Oswald und S..... (eine vielbegabte Dilettantin); und der HH.: G. Müller und Hill; Ersterer (noch ein Neuling in Thaliens Tempel) zeichnete sich durch einen hohen und ausgiebigen Tenor aus Hier keimt noch der Weizen. Bei Hrn. Hill ist er zur Reife gelangt, und erschien derselbe heute bei besonders guter Stimme und Laune eines geschmackvollen Vortrages. Von beiden Sängern wurden Lieder da capo begehrt. Gellert dirigirte die Ensembles mit vorangeschrittener umsichtlicher Erfahrung, und von den Stipendiaten selbst wurden die bezüglichen Gesänge begleitet, welches, wie selbstverständlich, das Interesse an diesem genußreichen Abende steigern mußte. Direct nach dem Concerte fand im Hôtel Holland ein Privatbankett, und Samstag darauf eine Nach- und Erinnerungsfeier auf dem Forsthause statt. Erasmus.

Dresden.

Der Vorstand des Tonkünstlervereins veröffentlichte soeben seinen jährlichen Bericht, aus welchem sich ergiebt, daß der Verein momentan 140 ordentliche und 70 außerordentliche Mitglieder zählt. Es fanden im laufenden Vereinsjahre 6 Productionsabende im Saale des Hôtel de Saxe und 15 Uebungsabende im Vereinslocale statt. Eine außerordentliche Versammlung galt der Anwesenheit des Prof. Dr. Otto Jahn aus Bonn. Der derzeitige Vorstand, welcher außer dem Ehrenvorstande, Hrn. Kammervirtuosen Kummer, aus den HH. Rühlmann (Vorsitzender), Fürstenau, Merkel, Körner, Adolph Reichel und Hübler bestand, ist in der Generalversammlung aufs Neue gewählt worden. — Producirt wurden im Ganzen während des letzten Vereinsjahres 53 Instrumentalwerke von 27 verschiedenen Componisten. L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— A. Langert aus Coburg, von dem bereits eine Oper in Leipzig zur Aufführung kam, und der sich bisher in Lausanne aufhielt, kehrt wieder nach Deutschland zurück, um in Coburg eine Oper: „Des Sängers Fluch“ (Textbuch von Gustav Mayern), zu vollenden und daselbst in nächster Saison zur Aufführung zu bringen.

— In Saarbrücken gab eine Sängerin aus Paris, Frau Emma-Wernicke, ein Concert, in welchem auch der unter Leitung des Hrn. Gernsheim stehende Gesangverein mitwirkte.

Musikfeste, Aufführungen.

— In den Tagen vom 14.—16. Juni wurde in Schwerin das dritte mecklenburgische Musikfest unter Leitung des Capellmeisters Schmidt abgehalten. Zur Aufführung kamen am ersten Tage: „Judas Maccabäus“ von Händel, in welchem Werke Frau Harriers-Wippern, Frl. De Ahna, Hr. Otto aus Berlin und Dr. Schmid aus Wien die Soli sangen; am zweiten Tage: die neunte Symphonie von Beethoven, Ouverture, Chöre und Scenen aus Gluck's „Orpheus“ und die hohe Messe von S. Bach. Im Künstlerconcert spielte auch Capellmeister C. Reinecke aus Leipzig das C moll-Concert von Beethoven; an demselben Tage führte auch der unter Rade's Leitung stehende Schloßchor Werke von Palestrina, Bach, Händel, Mozart und Mendelssohn auf. Der Großherzog wohnte sowol den Concerten, wie auch den Proben bei.

— In München wird vom 13.—15. October ein Musikfest stattfinden, bei welchem auch Frau Clara Schumann, Joachim, Stockhausen und Riemann mitwirken werden. Zur Aufführung sind bestimmt: Haydn's „Jahreszeiten“ und die Sinfonia eroica von Beethoven. Als Dirigent wird Franz Lachner fungiren.

— In Sondershausen fand am 11. d. M. ein großes Gesangfest statt, an dem 30 Gesangvereine (etwa 800 Sänger) theilnahmen. Zur Aufführung kam unter Anderem mit Beifall eine Festcantate von Müller v. d. Werra, componirt von G. Doerstling.

Musikalische Novitäten.

— Im Verlage von Rieter-Biedermann in Winterthur erscheint demnächst eine in der That sehr eigenthümliche Composition: „Operette ohne Text“ von F. Hiller; doch hat diese Originalität mehr etwas Absonderliches an sich und erscheint uns als eine Spielerei.

Vermischtes.

— Die Leipziger „Illustrirte Zeitung“ brachte eine Biographie F. Liszt's, die mit Wärme geschrieben ist, und deren Verfasser mehrere den Liszt'schen Tonschöpfungen entgegenstehende Vorurtheile mit Klarheit kurz wiederlegt. Er weist ebenso den Vorwurf der Melodielosigkeit zurück, wie er das Mißverständniß bekämpft, als wäre es Liszt jemals eingefallen, Objecte musikalisch zu schildern, welche der Tonkunst unzugänglich sind. Zum Schlusse erinnert er an den enthusiastischen Beifall, mit dem Liszt's „Tasso“ bei der ersten Aufführung im Leipziger Stadttheater aufgenommen worden sei, und weist auch darauf hin, wie Beethoven's Werke, und besonders dessen neunte Symphonie, mit unsäglichen Vorurtheilen zu kämpfen hatten, bevor sich dieselben allgemein Bahn brachen.

Literarische Anzeigen.

Gesang-Führer.

In **Schubert's Buchhandlung** in *Leipzig* erschien soeben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Köhler, L., *Gesangführer.* Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang. Ein Pendant zu dem in 3. Auflage erschienenen und in mehreren tausend Exemplaren verbreiteten *Führer durch den Clavierunterricht*, von demselben Verfasser. Preis 10 Ngr.

Preis-Ausschreibung.

Das Centralcomité des eidgenössischen Sängervereins wünscht am nächsten eidgenössischen Sängerfeste im Juli 1864 ein grösseres Werk vaterländischen Inhalts zur Aufführung zu bringen. Dasselbe soll aus 5—6 Chören für Männerstimmen, Quartetten, Soli etc. bestehen, für Harmoniemusik instrumentirt sein und bei der Aufführung circa 1 Stunde in Anspruch nehmen. Für die Soli sind Frauenstimmen nicht ausgeschlossen, sowie bei der Instrumentation Contrabässe angewendet werden dürfen.

Die in- und ausländischen Componisten, denen die Wahl des Textes im obigen Sinne ganz freisteht, werden nun zur Bearbeitung eines solchen Werkes eingeladen.

Die Eingabe geschieht an das *Centralcomité* des eidgenössischen Sängervereins in Chur, unter Beobachtung folgender Form: das Werk soll mit einem Motto versehen und in einem Briefe, auf welchem dasselbe Motto steht, der Name des Autors verschlossen sein. Termin zur Eingabe: Ende October 1863.

Der eidgenössische Sängerverein wird das beste von den zweckentsprechenden Werken auf eine seiner würdige Weise honoriren.

Das Centralcomité.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in *Leipzig* sind soeben nachstehende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Tanz.

Bravour-Mazurka für Sopran
mit Pianofortebegleitung
von
J. Val. Hamm.
Preis 15 Ngr.

Dieselbe für Pianoforte allein zu 2 Händen. Pr. 10 Ngr.
– – – – – 4 – – 12½ –

Dieses Fräulein **Désirée Artôt** gewidmete und von derselben im Concerte vorgetragene Gesangstück ist ein Seitenstück zu dem so beliebten „Il Bacio“ und wird sich als solches den Freunden dieser Gattung empfehlen.

Transscriptionen für das Pianoforte
von
S. THALBERG.

1) **Auf Flügeln des Gesanges**, Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy. Pr. 15 Ngr.
2) **Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia** (Scène et choeur du 2e acte) de G. Donizetti. Pr. 22½ Ngr.
3) **Air d'Amasily de Fernand Cortez** de Spontini. Pr. 17½ Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 10. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer oder 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Uslumeier'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Cherkoph & W. Kuhe in Prag.
Meyer & Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Neunundfünfzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
[illegible] in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte. Von R. Pohl. — Recensionen. — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Ein Beitrag zur Statistik der gegenwärtigen Musikzustände und ein Vorschlag zur Güte.

Von

R. Pohl.

(Schluß.)

Wie ist nun diesem Mißverhältniß zwischen Wollen und Können abzuhelfen? — Daß die kleineren Concert-Institute auf das bescheidenere Maß des ihrer Natur und ihren Verhältnissen nach eigentlich allein Möglichen sich herabdrücken ließen — daran ist gar nicht zu denken. Ein rühriges und strebsames Concert-Directorium kämpft heutzutage lieber jahraus, jahrein mit einem Deficit, als daß es weniger leisten möchte, als andere Institute gleichen Ranges. Und Niemand steht sich doch eigentlich gut dabei, als das Publicum, das durch seine übertriebenen Ansprüche es dahin gebracht hat, für wenige Groschen stets nur das Beste und Neueste zu haben. Zudem verhält sich das Publicum, verwöhnt durch das Uebergewicht, das ihm (wohl zu merken) seine Massen-Stellung giebt, den Künstlern gegenüber doch eigentlich nicht viel besser, als die Polizei vis à vis den Handwerksburschen; eine gute Polizei „vermuthet" bekanntlich immer; sie mißtraut jedem Eingewanderten so lange, bis er durch seine Aufführung bewiesen hat, daß er ein guter Staatsbürger sei. So hat auch jeder Künstler vor jedem neuen (selbst dem kleinsten) Publicum sich immer neu zu „legitimiren"; und so wenig das Berliner Kunsturtheil vom Wiener Publicum, das Cölner vom Leipziger acceptirt zu werden pflegt, und umgekehrt, so wenig hat der Künstler, der die großen Städte eroberte, schon alle kleinen gewonnen — denn „Kuhschnappel" wünscht natürlich ebenfalls sein „selbständiges" Urtheil sich zu wahren!

Wenn die Künstler den Muth und die Einigkeit hätten, all dergleichen unberechtigten oder übertriebenen Anforderungen als geschlossene Corporation entgegen zu treten, so wäre dem sehr schnell abgeholfen. Denn was das Publicum zur Großmacht gemacht hat, ist ja eben nur die Geschlossenheit seiner Masse und die Gleichartigkeit seiner Haltung, so verschieden auch sonst seine Elemente und Meinungen sein mögen. Es wäre eine segensreiche Aufgabe der Tonkünstler-Vereine, wenn sie in diese Verhältnisse Einheit, und unter den Musikern Geschlossenheit schaffen wollten und — könnten: indem sie jedem Mitgliede die Verpflichtung auflegten, in Gesellschaftsconcerten nie umsonst, und bei Wohlthätigkeitsconcerten nur gegen eine anständige Tantième zum Besten ihrer Vereinscasse zu spielen; wenn sie die Honorarsätze überhaupt regelten und auszugleichen suchten, und die Interessen ihrer Mitglieder auch insofern wahrten, daß z. B. ein Ort, wo ein anständiger Künstler von einem Directorium, vom Publicum oder von der Presse unangemessen behandelt worden wäre, sofort in Bann gethan würde, dergestalt, daß kein anderer Künstler innerhalb einer gewissen Zeit dort auftreten dürfte, und dergl. mehr.

An alles Das ist ja aber eben so wenig zu denken! Der Zeitpunct der „Einheit Deutschlands" dürfte viel näher sein, als der der Einheit der Musiker Deutschlands. Nirgends scheint der jetzt so mächtig auftretende Corporationsgeist noch weniger Wurzel gefaßt zu haben, als unter den Musikern; die Maler, Architekten ꝛc. sind hierin schon viel weiter. — Man schütze nicht als Grund dafür die Spaltung in den musikalischen Richtungen vor. Wirken sie auch unzweifelhaft mit, so sind sie doch keineswegs der Hauptfactor; denn unter den Malern z. B. finden sich ganz ähnliche Streitigkeiten und Richtungsverschiedenheiten (wenn sie auch weniger in die Oeffentlichkeit dringen), und trotzdem besteht eine „Deutsche Künstlergenossenschaft", die alljährlich an Macht und Ausdehnung gewinnt. — Der Hauptgrund ist Mangel an Energie und Standesbewußtsein (nicht zu verwechseln mit Selbstbewußtsein, woran es keineswegs mangelt), im Vereine mit einer theils durch die überwiegende Subjectivität der Musiker, theils durch ihre „ausnahmsweise" Stellung im Staatsverbande verursachten Indifferenz gegen alle Zeitströmungen, die über den Horizont der nächsten Kunst- und Lebensbedürfnisse hinausgehen. Anstatt durch Association sich zu kräftigen, suchen die Musiker durch Separatismus sich noch zu schwächen, durch Concurrenz zu schaden — denn schließlich haben nur sie den Schaden davon, während das Publicum dabei stets ge-

winnt, wie die allseitige Ausbeutung und schnelle Abnutzung der meisten Talente deutlich genug beweist!

„Es ist unglaublich, was man durch eine beharrliche und allgemeine Association, selbst der kleinsten Kräfte, für eine große Macht bilden kann: Association — das ist das ganze Geheimniß!" ruft Börne einmal in seinen Pariser Briefen aus. — Daß jetzt der Zeitpunct gekommen, dies allgemein einzusehen, darüber ist kein Zweifel mehr; und schon das ist ein Gewinn. Schwieriger freilich ist die Ausführung. Der Kampf, der gerade in diesem Moment in den Arbeitervereinen zwischen den Systemen von Schulze-Delitzsch und Lassalle gekämpft wird, zeigt uns, wie mühsam es sei, das Rechte zu finden, weil jede große Wahrheit so wenig im Schlafe gefunden ward, als uns mit gefalteten Händen im Schooße ihre Wohlthaten von selbst zufliegen werden. — Wir müssen hier nochmals auf die Männer-Gesangvereine als näher liegendes Beispiel verweisen, und wollen schließlich an einem besonderen Falle erörtern, welche Vortheile das Princip der Association schon dann gewähren würde, wenn man es auch nur annäherungsweise, im kleinsten Maßstabe, durchführen wollte.

Daß die Tonkünstler ihre Rechte und Interessen durch Association im großen Maßstabe jetzt schon fördern und befestigen werden, darauf verzichten wir vorläufig. Sie werden und müssen endlich dahin kommen, aber natürlich erst dann, wenn sie durch die Macht der Verhältnisse dazu gezwungen werden — freiwillig nicht! — Wir wenden uns daher an die kleineren Concert-Institute, von denen weiter oben die Rede war, mit einem Vorschlage, durch dessen Befolgung nicht nur manchen von ihren Verlegenheiten abgeholfen, sondern auch gar manchem ausübenden Künstler wesentlich gedient sein würde. Wir nehmen dabei die Verhältnisse an, wie sie sind, nicht wie sie sein könnten; stellen uns also einfach auf den Boden der Thatsachen, und nicht auf den utopischer Zukunftsträume.

Wir zeigten oben, daß jene Institute in ihrem durchaus ehrenwerthen Aufstreben gar oft gezwungen sind, über die natürlichen Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit hinauszugehen, was einen nothwendigen Rückschlag auf die ausübenden Künstler — und die beiderseitigen Cassen nach sich gezogen hat. Dem wäre aber, zum beiderseitigen Vortheil, durch eine Association der kleineren Concert-Institute leicht und einfach abzuhelfen.

Es ist bekannt, daß die Kunstvereine in kleineren Städten längst zu diesem praktischen Auskunftsmittel gegriffen haben, um hierdurch den Vortheil einer jährlichen Kunstausstellung erlangen zu können. Es existirt ein norddeutscher, ein süddeutscher, ein rheinländischer, thüringischer ꝛc. Kunstverein, zu dem eine gewisse Anzahl von Städten in den entsprechenden Ländern und Provinzen zusammengetreten ist, um mit Hülfe gemeinsamer Cassen und Oberverwaltungen einen Turnus von alljährlich wiederkehrenden Ausstellungen der verschiedensten Kunstwerke auch an kleineren Orten zu ermöglichen. — In ähnlicher Weise ist vorgeschlagen worden (von Wirsing und Anderen), daß, zur Verbesserung ihrer Theater-Verhältnisse, mehrere Provinzialstädte zusammentreten möchten, um mit einer Theater-Direction derart zu contrahiren, daß sie diese Städte in regelmäßigem Turnus gemeinsam bereise, wodurch jeder Ort, wenn auch nur monatweise, eine bessere Theater-Gesellschaft erhalten könne, als wenn jeder für sich allein mit einer Direction contrahirt.

Die Concertverhältnisse sind nun allerdings derart, daß sie theilweise andere Vorbedingungen fordern; der Grundgedanke würde aber auch auf sie anzuwenden sein. Die Concert-Directionen eines (nicht zu großen) Länder-Districtes, oder einer Provinz, könnten zusammentreten und Concert-Vereine bilden, die einestheils sich verpflichteten, bei ihren Productionen sich gegenseitig mit Orchester- und Chorkräften (je nach Bedürfniß) zu unterstützen; anderntheils gemeinsame Engagements von Virtuosen und Sängern zu vereinbaren. Was der einzelnen Stadt nur ausnahmsweise und nur mit großen Opfern (entweder Seitens der Concert-Direction oder des Virtuosen) bis jetzt möglich ward, würde dann, für Alle vereint, ein Leichtes.

Nehmen wir Thüringen als Beispiel an. An der Eisenbahnlinie Halle-Cassel liegen nicht weniger als 7 Orte, welche regelmäßige Abonnement-Concerte haben (Halle, Gera, Naumburg, Jena, Erfurt, Eisenach und Cassel) und 4 weitere Orte, welche sie theils sofort ins Leben rufen, theils unter günstigeren Verhältnissen, als bisher, entsprechend organisiren könnten (Weimar, Gotha, Weißenfels und Merseburg). Sind die projectirten Eisenbahnlinien Halle-Nordhausen, ~~Gotha-Göttingen erst vollendet~~, so kämen noch die Städte Nordhausen, Sondershausen, Mühlhausen und Göttingen dazu, und, wollte man die Werrabahn hinzuziehen, auch Meiningen und Coburg: also 17 Städte mit gebildetem Publicum und mehr oder weniger bedeutenden Orchesterkräften. Nehmen wir nun, daß unter diesen 17 Städten sich wenigstens 12 zu einem Concert-Vereine zusammenschlössen, der gemeinschaftlich operiren wollte.

Im Herbste jeden Jahres kämen Bevollmächtigte der einzelnen Gesellschaften an einen bestimmten Ort der Hauptlinie zu einer Conferenz zusammen. In derselben wären zunächst von jeder einzelnen Stadt Vorschläge über die Anzahl und den Zeitpunct ihrer Concerte einzureichen, — Anhaltepuncte, die meist durch die Local-Praxis schon annähernd bestimmt sind. Nehmen wir nun an, daß in den meisten Orten monatlich nur ein Concert stattfinden könnte, das gemeinsam zu unterstützen wäre (Local-Concerte noch extra, nach Belieben), so wäre in der Conferenz ein Zeitraum von etwa 14 hintereinander folgenden Tagen (oder von circa ½ Monat) zu vereinbaren, innerhalb welchem diese 12 Städte je 1 Tag zu ihrem Concerte zu bestimmen hätten, wobei nicht einmal nöthig wäre, daß die Städte in der Reihenfolge der Eisenbahnstationen genau sich folgten, da die Entfernungen meist so gering sind, daß kleine Umwege kaum in Betracht zu ziehen wären. Nähmen wir auch nun 6 Concert-Monate (October—April) an, so hätte jeder Ort seine 6 festbestimmten Vereins-Concerte, zu denen das Engagement von Sängern und Virtuosen gemeinsam zu vereinbaren wäre. Man könnte demnach für jeden Winter 6 Instrumental-Virtuosen und 6 Sängerinnen (oder, um Auswahl zu haben, die doppelte Zahl) durch Stimmen-Mehrheit (der die Minorität sich zu fügen hätte) auswählen, welche zum gemeinsamen Gastspiele auf der ganzen Linie aufzufordern wären. Jeder Ort hätte, seiner Abonnentenzahl und seinem Budget entsprechend, seinen Beitrag zum allgemeinen Honorarsatze zu zahlen. Die kleineren Städte würden dem einzelnen Künstler kaum mehr, als 4—6 Friedrichsd'or bieten können, andere dagegen 6—8 Friedrichsd'or. Nehmen wir einen mittleren Honorarsatz von 6 Friedrichsd'or an, so würde der Verein einem jeden Künstler die Offerte machen können: „Innerhalb eines halben Monats ein Dutzend Concerte geben zu können, die den sicher garantirten Honorarsatz von 72 Friedrichsd'or (oder in runden Summen von 400 Thalern, 700 Gulden oder 1500 Franken) abwerfen würden, ohne daß

der Künstler die geringsten Schwierigkeiten mit den Arrangements, oder überhaupt andere Kosten, als die der Reise hätte, die etwa auf 50 Thaler zu veranschlagen wären, und dadurch noch vermindert würden, daß sich fast in jeder Stadt eine angesehene Familie finden dürfte, die sich ein Vergnügen daraus machte, einen bedeutenden Künstler auf 1 oder 2 Tage als Gast bei sich zu beherbergen."

Wir sind fest überzeugt, daß bei unseren jetzigen Concertzuständen fast alle Virtuosen (bei den Sängern ist es zweifelhafter) auf eine solche Offerte eingehen würden; und wenn man sich hier und da dennoch einen Korb holen sollte — nun, so wäre die Auswahl noch immer groß genug!

Es ist hier nicht unser Zweck, das Detail weiter auszuführen; es genügt uns für diesmal, den Gedanken angeregt zu haben. Man mache nur erst einen Winter lang den Versuch, — und die Vortheile würden sich so augenscheinlich herausstellen, daß solche Städte, die sich (aus was immer für separatistischen Gelüsten oder Localgründen) im ersten Jahre dem Vereine nicht angeschlossen hätten, über kurz oder lang dennoch nachkommen müßten, wenn sie nicht gänzlich im Schatten stehen, oder ihre Separat-Mittel gründlich ruiniren wollten.

Oder will man uns etwa einwenden, daß der Gedanke unausführbar sei? — dann erwidern wir einfach, daß er bereits ausgeführt ist — wenn auch nicht in unserem lieben, langsamen Deutschland, wol aber in dem praktischen Holland. Jeder Künstler, der Holland bereist hat, weiß das. Die holländischen Concert-Gesellschaften treten alljährlich zum gemeinsamen Engagement gewisser Künstler zusammen, denen für den Zeitraum von wenig Tagen ein ganzer Concert-Cyklus in den Städten Rotterdam, Haag, Amsterdam, Utrecht, Haarlem, Leyden ꝛc. garantirt wird, und zwar zu noch ganz anderen Honoraren, als 6 Friedrichsd'or für den Abend — weil jene Städte bedeutend reicher, anderntheils aber auch Holland weiter entfernt, und Reise und Aufenthalt dort theurer sind. Das Princip ist aber dasselbe, nur die Details hätten sich nach den Umständen zu ändern. Freilich hat Holland eine weitverzweigte und segensreich wirkende „Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst", welche die dortigen Künstler, Gesellschaften und Städte näher an einander schließt und zum gemeinsamen Wirken fähig macht.

Wir sind aber auch nicht so unbescheiden, von allen Deutschen zu erwarten, daß sie zu einer ähnlichen „Deutschen Gesellschaft" je sich gemeinsam einigen könnten: wir schlagen ja nur vor, eine thüringische, eine sächsische, eine schlesische ꝛc. Concert-Gesellschaft zu bilden, und weisen auf die rheinischen Städte hin, von denen wenigstens je 3 (Cöln, Aachen, Düsseldorf, und Mainz, Wiesbaden, Darmstadt) zu Musikfest-Vereinen sich zusammengeschlossen haben, und der erstere, ältere Verein (so viel uns bekannt, mit Hinzuziehung von Elberfeld) auch für die Wintermonate (zuweilen wenigstens) ähnliche gemeinsame Concert-Einladungen an Künstler ergehen läßt.

Die Möglichkeit des Projects ist also hierdurch praktisch dargethan, und auf Weiteres hinaus erstreckt sich unsere Aufgabe nicht. Die Ausführung muß Denen überlassen bleiben, in deren Interesse allein diese Zeilen geschrieben wurden.

Concertmusik.

Für Männerstimmen (Soli und Chor) und Orchester.

Richard Hol, Op. 32. Leidens Entsatz. Gedicht von H. H. Schimmel. Amsterdam, H. A. Zweers. Clavierauszug vom Componisten. Pr. 5 Fl. 50. Chorstimmen 3 Fl. 20.

Man kann in neuerer Zeit die Wahrnehmung machen, daß unter den holländischen Tonkünstlern mehrfach das Streben rege ist, in ihren productiven Leistungen gesteigerteren Anforderungen gerecht zu werden. Diese Bestrebungen verdienen jedenfalls Aufmunterung; doch müssen die noch vorhandenen bedeutenden Mängel nachdrücklichst hervorgehoben werden, wenn das Ziel erreicht werden soll, daß die Ausbildung der holländischen Tonkünstler zu dem Standpuncte gelange, auf dem in Deutschland die gebildeten Musiker stehen. — In vorliegendem Werke von R. Hol begegnen wir einem Talente, dessen Leistungen besonders durch einige Frische und Lebendigkeit zu fesseln vermögen. Der Styl dieses Productes, das zwischen Cantate und dramatischer Scene gleichsam mitten inne steht, ist vorwiegend durch die moderne Opernmusik beeinflußt; es wäre aber zu wünschen, daß der Componist dahin strebte, seine Ausdrucksweise zu veredeln und zu läutern. Dies bezieht sich auch auf die Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel, in der blos materielle Effecte oft den Mangel einer feineren Auffassung verdecken müssen. In der Behandlung der Singstimme und des Chores hält sich der Autor zu sehr in den gewöhnlichen Geleisen der Arienform, und verfällt öfters in die bekannte Männergesangs-Phraseologie. Zu loben ist das Streben, einen charakteristischen Ausdruck sowol für die Situation, wie die verschiedenen Individualitäten zu finden, und ist in letzterer Beziehung besonders das herausfordernde Wesen der Spanier gut gekennzeichnet. 8.

Theatermusik.

Julius Tausch, Op. 4. Musik zu Shakespeare's „Was ihr wollt" Clavierauszug vom Componisten. Verbindendes Gedicht für Concertaufführungen von Rudolf Nielo. Düsseldorf, Wilh. Bayrhofer. Pr. 2½ Thlr.

Bei dem zu besprechenden Werke ist es allerdings besser, wenn man davon absieht, in der Musik irgend welche charakteristische Beziehung zu Shakespeare's Drama zu suchen. Man müßte dann Anforderungen an den Componisten stellen, denen er, wie man sich schnell überzeugt, nicht gewachsen ist. Um eine musikalische Illustration zu geben, die einigermaßen dem Humore Shakespeare's verwandt sein soll, dazu gehört jedenfalls eine Persönlichkeit, welche fähig ist, die poetischen Gestalten dieses Dichters mit congenialem Geiste in sich zu reproduciren. Dieses scheint aber unseren deutschen Capellmeistern nicht in den Sinn zu kommen. Wie verschiedene Thatsachen beweisen, glauben sie, daß einiges Talent für Composition, und vor Allem die nothwendige Dosis Routine genüge, um zu Allem, „was ihr wollt", Musik zu machen. Wir wollen daher davon absehen, eine lebendige Charakteristik der Vorgänge und Persönlichkeiten des Dramas in Tausch's Musik finden zu wollen, und dieselbe nur von einem voraussetzungslosen Standpuncte beurtheilen. Da ist nun zu sagen, daß die Ouverture frisch und lebendig ausgeführt ist und weitere Kreise wol ansprechen dürfte, und sie kann besonders Dilettantenorchestern zur Aufführung empfohlen werden. Sonst wäre noch als das Gelungenste hervorzuheben: Nr. 6, im Charakter eines Scherzo gehalten, und Nr. 7, in dem ein rhythmisch prägnantes Motiv

im $^2/_4$ Tact, gut durchgeführt ist. Die vorkommenden Lieder entbehren zu sehr einer tieferen Auffassung. Im Style lehnt sich Tausch vorwiegend an Mendelssohn an, doch ist dessen Ausdrucksweise öfters noch zu sehr verflacht und einer bestimmteren Physiognomie entkleidet. Zur Aufführung im Theater als Zwischenactsmusik ist Tausch's Werk jedenfalls brauchbar, da dasselbe immer den durchgebildeten und praktisch schreibenden Musiker zeigt. S.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Aline Hundt, Op. 4. „Ballade." Leipzig, G. Heinze. Preis 15 Ngr.

——— Op. 5. „Mazurka-Caprice." Ebend. Pr. 15 Ngr.

Friedrich Kiel, Op. 17 „Variationen und Fuge." Berlin, Trautwein (M. Bahn). Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Wir mußten vor Kurzem bei Besprechung von Liedern derselben Componistin, ihr Hinneigung zu forcirtem Ausdrucke und die Incorrectheit der Harmonie rügen.

Vorliegende Werke sind allerdings um vieles gelungener. In der Ballade werden wir das Streben nach gewichtigem Ausdrucke ganz gerechtfertigt finden, können aber nicht verschweigen, daß der Hauptfehler der Künstlerin, ungewöhnliche Ausdrucksmittel zu suchen, auch hier die Wirkung vielfach beeinträchtigt. So ist gleich am Anfange des Stückes, das in D moll beginnt, die im zweiten Tacte eintretende Modulation nach Des moll ganz willkürlich, ebenso entbehren die harmonischen Folgen, welche sich daran anschließend auf dem Grundtone aufbauen, der innern Nothwendigkeit; wir heben dies aus Mehrerem heraus. Damit die in dieser Ballade enthaltenen in der Hauptsache gut erfundenen Motive zur Geltung gelangen sollten, müßte dieselbe vollständig umgearbeitet werden. Um im Gebiete des auf chromatischer Grundlage ruhenden Tonsystems musikalisch correct schreiben zu können, gehört eine höhere theoretische Ausbildung, als wenn man seine Modulationen vorwiegend auf solche beschränket, welche auf die Diatonik sich gründen. Und häufige Fehler in der musikalischen Rechtschreibung zeigen, daß die Componistin oft über das, was sie schrieb, im Unklaren war.

Die Mazurka-Caprice kann als ein gelungenes Werk bezeichnet werden. Die Melodien sind glücklich erfunden, und ihre harmonische Gestaltung auch zumeist eine correcte. Das Hauptmotiv ist rhythmisch belebt und mit graciöser Leichtigkeit entworfen, gegen welches das darauf eintretende stolze Gegenthema wirksam contrastirt. Es zeigt sich hier, wie die Künstlerin allsogleich Gelungeneres bietet, sobald sie den Boden nicht verläßt, den sie mit entsprechendem Inhalte auszufüllen vermag. Wir hoffen, daß dieselbe ihre bisher veröffentlichten Werke als Studien betrachten wird, um später bei schärferer Selbstkritik Werthvolleres zu geben.

Wir wenden uns zu den Variationen von Kiel. Die Form der Variation, die durch Beethoven ihre höchste Ausbildung erlangt hat, welcher in derselben den tiefsten poetischen und musikalischen Inhalt in organischer Entwickelung ausspricht, ist auch von mehreren neueren Componisten als Mittel zu wahrhaften Kunstwerken benutzt worden; Werke von Schumann, Volkmann, Brahms sind hier in erster Linie zu nennen. Die Variationen von Kiel können dieser Reihe nicht beigezählt werden. Wenn wir auch gerne die Meisterschaft der technischen Factur, und einen nicht gewöhnlichen Reichthum in Erfindung mannigfaltiger rhythmischer und Gangmotive anerkennen; so kann dadurch der Mangel jedes irgendwie bedeutenden Inhaltes nicht verdeckt werden. Kiel's Variationen sind vorwiegend formalistisch. Schon bei dem Thema sieht man, wie dasselbe eben nur zum Zwecke weiteren Verwendung geschrieben wurde, ohne sich durch irgend welche bestimmte Physiognomie auszuzeichen. In den Variationen wechselt homophoner Satz mit Verwendung contrapunctischer Formen. In den homophon gehaltenen wirkt eine gewisse Trockenheit des Gefühlslebens unerquicklich, was wol auch durch die klanglose Art mit der im Ganzen das Clavier behandelt ist, hervorgerufen wird. Als die gelungensten Momente sind die zweite und elfte Variation hervorzuheben. Zu der monotonen Wirkung des Ganzen trägt auch der Umstand bei, daß der Componist fast immer die achttactige Gliederung im Satzbau beibehält. Die den Schluß bildende Fuge ist eigentlich mehr homophon gestaltet; auch sind die darin auftretenden Gangmotive mehr passagenartig gehalten, als melodisch construirt, wie es bei wahrhaft polyphoner Schreibweise der Fall sein soll. S.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

M. v. Asantschewsky, Op. 2. Sonate für Pianoforte und Violoncello. Leipzig, A. Dörffel. Pr. 2 Thlr.

Es verdient jedenfalls alle Anerkennung wenn ein junger Componist darnach strebt, größere Formen zu beherrschen und folglich auch einen reicheren Inhalt musikalisch zu gestalten. Asantschewsky's Sonate ist das Product eines wirklichen Talentes und zeigt von einer tüchtigen Bildung, die der Autor genossen. Doch ist derselbe seiner Aufgabe noch nicht vollständig gewachsen. Den Hauptmotiven fehlt das Gepräge der Selbstständigkeit, die nur durch ein eigenartiges Gefühlsleben erlangt werden kann. Der formelle Bau der Sätze und ihre modulatorische Construction ist eine richtige, normale; aber man sieht, daß die Form vom Componisten mehr nur äußerlich als Schema gedacht ist, das er mit musikalischem Inhalte ausfüllen will, als daß sie mit innerer Nothwendigkeit sich ergeben würde. Die Sonate besteht aus drei Sätzen, in den Tonarten: H moll, D moll und wieder H moll. Der zweite Satze ist zu weit ausgedehnt und entbehrt einer wirksamen Steigerung. Die Hauptthemen des letzten Satzes sind im Charakter von denen des ersten nur wenig verschieden, und tragen sehr oft den Stempel des Forcirten, Gemachten an sich. Ein darin vorkommendes und im Verlaufe auch etwas contrapunctisch durchgeführtes Motiv ist rhythmisch einem gleichen im ersten Satze der Pastoralsymphonie nachgebildet. Der Abschluß des ganzen Satzes in der Durtonart ist ein ganz willkürlicher und erscheint sehr gezwungen. Der Componist muß sich im Ganzen davor hüten, die erlangte Fertigkeit in formeller Beziehung schon für genügend zu wahrhaft künstlerischem Schaffen anzusehen, und hat sein Augenmerk nun vorzugsweise auf charakteristischen Ausdruck und concise Gestaltung zu richten. S.

Für Streichinstrumente.

M. v. Asantschewsky, Op. 3. Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello 2c. Leipzig, Alfred Dörffel. Preis 2 Thlr.

Schon vor Kurzem fanden die ersten Productionen Asantschewsky's in d. Bl. eine nicht ungünstige Beurtheilung. Diesmal, wo uns ein größeres Werk des genannten Autors vorliegt, sind wir in der Lage, ein bestimmteres, eingehenderes

Urtheil abgeben zu können, zumal uns Gelegenheit geboten ist, nach einmaligem Anhören des Quartetts zu referiren.

Afanasjewsky hat entschiedenes Talent, seine Themen sind interessant gedacht, und die Durchführung derselben beweist, daß der Autor eine Schule durchgemacht hat, die hauptsächliches Gewicht auf eine abgerundete Form legt. Dabei darf nicht unerwähnt bleiben, daß der Tonsetzer ein Streben nach höherem Aufschwunge durchaus nicht verkennen läßt. Freilich treten bei ihm auch noch verschiedene Mängel zu Tage, die sogar mitunter vorwiegender als das Gute sind. Dahin gehört vor Allem noch die künstlerische Unselbständigkeit. Wenn auch dem Tonsetzer noble Motive zu Gebote stehen, so fehlt ihm doch noch bei weitem die Befähigung, dieselben in der Gesammtheit dem Hörer klar zu vergegenwärtigen. Es treten zu seinem Eigenen noch fremde Elemente zu häufig hinzu, und hierher ist namentlich das Anlehnen an verschiedene andere Meister zu zählen, wenn er auch recht wohl versteht das Fremde formgerecht und geschickt sich anzueignen.

Bei dem vorliegenden Quartett sind alle Sätze im Charakter sich sehr verwandt. Am schwächsten erscheint das Scherzo, es fehlen die zündenden Contraste, die bei aller Gedankeneinheit des ganzen Werkes doch nicht umgangen werden dürfen, soll der Eindruck nicht ein monotoner bleiben. Auf uns wirkte das Quartett in dieser Weise, wenn gleich wir auch zugestehen müssen, daß derselbe bei aller Einseitigkeit nach gewisser Seite hin doch zu Gunsten des Tonsetzers ausgefallen ist.

β —.

Correspondenz.

Wien.

An Kammermusik-Abenden engster Bedeutung gab es eine Fülle. Unter Anderem rückte Hellmesberger mit acht, Laub mit sechs Quartettabenden in das Feld. Auch Haslinger ließ uns den gewohnten Turnus seiner vier Soiréen durchmachen. Ich bin zwar dem Vergleichen in künstlerischen Dingen abhold. Meine Ansicht ist vielmehr immer bemüht, jeder Erscheinung ihr persönliches Recht zuzuerkennen. Demungeachtet liegt eine Parallele zwischen Hellmesberger's und Laub's Unternehmen zu nahe, um nicht wenigstens skizzenhaft auf ein Gegeneinanderstellen beider einzugehen. So verhält sich denn das wiener zum berliner-wiener Streichquartett, wie Licht Weibliches zu entschieden Mannhaftem. Beide ergänzen einander im Sinne des Vollkommenen. Keines ist, vom anderen abgetrennt, das in sich Vollendete. Hellmesberger und Genossenschaft ist Meister im zarten, weichen, zuweilen sogar dicht an das Sinnig-Coquette streifenden Betonen, im Detailmalen, kurz: in der auf Tonliches übertragenen niederländischen Art des Farbengebens und Mischens. Laub und Consorten gestalten in großen, lediglich das ganze Tonwerk als solches auffassenden und hinstellenden Zügen. Hellmesberger ist vollauf heimisch im Gebiete der — selbstverständlich immer dem lebensvollen Geiste und warmen Gefühle für Kunst untergestellten — weltmännischen Zugeständnisse. Laub's Strenge entweicht beharrlichen Sinnes so schlüpfriger Sphäre. Immer bleibt er eingedenk des darzustellenden Stoffes und seiner möglichst lichtvollen, gegenständlichen Darlegung. Er opfert dem Herausstellen der künstlerischen Wahrheit und Gegenständlichkeit, also dem Charakter des Tonbildes wie jenem seines eigenen mit letzterem engverwachsenen Anschauens und Erfassens desselben sogar oft allen Außenreiz der Wiedergabe. In Laub's Vortrage ist jede Coquetterie gründlich getilgt. Er ist der treueste Widerschein des abzubildenden Kunstwerkes. Man vergißt hier vollständig den Virtuosen und Virtuosencomplexen, und bleibt immer nur eingedenk des Quartettspieles unverfälschter Prägung. Gleich den Spitzen beider Gesellschaften, stellt sich auch das künstlerische Verhältniß ihrer einzelnen Mitglieder. Werden sie doch alle durch ihre beziehungsweisen Häupter geführt und beherrscht! So schwingt denn auch im Helmesberger'schen Quartette, als Ganzes genommen, der feine Nüancen, die in alles Einzelne haarscharf gewissenhaft dringende Glätte, Zierlichkeit, Anmuth und Gesangsgeschmeidigkeit das immer wirkungsgewiß und sieghaft herrschte Scepter. Laub's Verein, gebildet durch bewährte Kräfte wie Käßmayer, Král und Schlesinger, strebt mehr oder minder erfolgreich nach Tonfülle wie nach vollständigem Aufgehen alles Einzelnen im großen Ganzen der Aufgabe. Hellmesberger's Programm brachte, neben Längstenprobtem, manche neue Erscheinung des Kammerstyls. Laub hält sich auf streng conservativem Boden der längst eingebürgerten von Seb. Bach bis einschließig auf R. Schumann mannigfach abgeschatteten instrumentalen Kammermusik. Hellmesberger war dies Mal weniger glücklich mit seinem Schürfen im Schachte der Novitäten. Ein Wurf bleibenden Gehaltes war nach dieser Seite hin blos das musikalisch bedeutende Clavierquartett in Gmoll von Johannes Brahms. Ein neues Streichquartett des eben so strebsamen als geistvollen hiesigen Componisten Goldmark bezeichnet keinen wesentlichen Fortschritt gegenüber Früherem so Hoffnungsvollem gleicher Art und Feder. In seinen ersten drei Sätzen bietet Goldmark's Werk zwar edles, feinsinnig aber nicht genügend selbstständiges Gedankenleben. Der letzte Satz trägt, bei viel versprechendem Anfange, ein kurzathmig-blasses, unergiebiges Thema an der Spitze und irrt in mäßiges Schablonisiren ab. G. Preyer's Quartett war süßliche, an das musikphilisterhafte Alt-Wien in jedem Zuge gemahnende, übrigens sehr gründlich-geschickte Factur. A. Müller's des Jüngeren (jetzigen zweiten Lenkers der „Euterpe") Clavier-Trio endlich gab sich als theils zerfahrene, theils herbeigequälte, theils längst ausgelöstete Frucht eines zwar gut gemeinten, aber unfertigen Strebens und Vollbringens zu erkennen. Außerdem lieferte Hellmesberger viel des gründlich Erprobten, daher immer Wirkungsgewissen. So Seb. Bach's niemals alterndes Clavierconcert in Cmoll und ein demselben Genius entsprossenes, wenn möglich noch farbenreicheres gleichartiges Tonwerk für zwei Claviere, ersteres von Epstein, letzteres von Dach's und Dunkl eben so treu wie geistvoll wiedergegeben und von den Quartettisten gleichen Sinnes begleitet. Haydn war mit einem seiner reizvollsten, keine Spur von Manier, dagegen den lieblichst ausgeprägten Styl verrathenden Streichquartette (Gmoll), wie mit dem längst im besten Sinne volksthümlich gewordenen Dmoll-Quartette hingestellt. Mozart glänzte durch sein Ddur-Quartett. Von Beethoven kam das Bdur-Trio Op. 97, das gleichtonartliche Quartett Op. 18 Nr. 6, endlich die Quartetten-Dreiheit Op. 18 Nr. 1, Op. 131 und 132 zu Gehör. Cherubini wurde sein Recht durch die Aufführung einer ihren beiden Mittelsätzen nach interessanten Arbeit, des Dmoll-Quartettes. Schubert erschien mit seinem Bdur-Trio und Dmoll-Quartett. Von Mendelssohn gab man das Cmoll-Trio und Esdur-Quartett (Op. 44 Nr. 1), von Schumann endlich das Fdur-Trio und Amoll Quartett. An die Stelle eines versprochenen neuen Raff'schen Quartetts trat ein vor mehreren Jahren schon mit Recht beifällig aufgenommenes, geist- und phantasievolles Opus von J. Herbeck. Alle Ehre dem eben geschilderten Werke! Warum mußten wir aber, diesem zuliebe, um die neue Erscheinung eines der hervorragendsten Talente unserer Zeit kommen? Herbeck hätten wir zwar ungern vermißt, desto leichter jedoch alles übrige sogenannt Neue dieses Cyclus, Brahms etwa abgerechnet. Von den theils clavierspielend, theils streichend am diesjährigen Hellmesberger'schen Unternehmen Betheiligten, nenne ich vor Allem Brahms, Tausig (der, nebenher bemerkt, dies Mal in wahrhaft künstlerischer Weise wirkte), ferner Frl. Bettelheim, die auch als Clavierspielerin Treffliches leistet, endlich die schon oft gewürdigten HH. Dachs, Weidner, Epstein und Dunkl. Letzterer ist unter den jüngeren Clavierspielern jedenfalls der begabteste, kenntnißvollste und hingebendste Darsteller guter Musik,

ein wahrer Kernmensch seiner Art und Richtung. Unter den Helmesberger's Bunde beigetretenen Streichern ist Käßmayer eine ebenso vorzüglich zweite Bratsche, als Prof. Wrany ein Contrabaß gleich kräftiger wie feiner Prägung. Laub hat, wie schon bemerkt, bei Gelegenheit seines diesjährigen Auftretens als Quartettspieler lediglich in bekanntem Stoffe der Vergangenheit und der mit Schumann abgeschlossenen Gegenwart gearbeitet. Seb. Bach's gedanken- und gefühlstiefe A dur-Sonate für Geige und Flügel, zwei Quartette (G moll und G dur von Haydn, von denen namentlich letzteres, so wiedergegeben, ein die Zeiten immerdar erfüllendes Unicum genannt zu werden verdient; Mozart's D moll-Quartett; Beethoven's Quartetten Op. 59 Nr. 1 (F dur), Op. 74 (Es dur) und Op. 130 (B dur), endlich dessen Clavier- und Violinsonate (Op. 96, G dur); Spohr's Solequartett in E dur (Op. 42); Schubert's C dur-Quintett (Op. 163) und Es dur-Trio, (Op. 100); Onslow's E moll-Quartett (Op. 49); Mendelssohn's Octett (Op. 20) und B dur-Quintett (Op. 87); schließlich das Clavier-Quintett (Op. 44) das A dur-Quartett (Op. 41 Nr 1) und die A moll-Sonate für Clavier und Geige (Op. 105) von Schumann. Dies die stoffliche Grundlage der in Rede stehenden Quartettabende. Als fernere Genossen des Laub'schen Unternehmens kommen die Pianisten: Frl. v. Asten, die HH. Dachs, Dunkl, Epstein und Jaell, der Cellist Kupfer und der zweite Bratschist S. Bachrich zu auszeichnender Erwähnung Wie man hört, soll Laub's Wirken für Kammermusik hier Bestand gewinnen, und mit dem Anfange nächster Concertsaison wieder in das Leben treten. Ein solcher Wettkampf zweier gleichem Ziele zustrebender Künstlergenossenschaften kann nicht anders denn erfreuend und für beide Theile fördernd wirken. Es gilt hier lediglich, über allem Parteiengetriebe zu stehen und sich gegenüber der Würdigung jener nach mannigfachen Seiten auseinandergehenden Richtungen niemals verschlossen zu halten. — S.

Berlin.

Unsere Königl. Oper hat seit dem 19. Juni ihre Ferien begonnen. Fragen wir: Hat die verflossene Saison Neues an Opern gebracht? so müssen wir leider abermals nein antworten. Neulinge sind uns genugsam vorgeführt worden. Sie sangen aber meist derartig, daß von einer Künstlerschaft kaum die Rede sein konnte. So wurde Rich. Wagner's Musikdrama „Tannhäuser" mit zwei fremden Gästen gegeben. Konnten wir mit den Leistungen des Hrn. Bachmann als Raoul nicht zufrieden sein, indem derselbe sein hübsches Stimmmaterial naturwüchsig und mit gewaltsam gequetschtem Ton verwerthete, so müssen wir leider bekennen, daß sein „Tannhäuser" uns mit wenigen Ausnahmen im 3. Acte zur vollsten Unzufriedenheit herabstimmte. Er war eben nur im Spiel und Gesang der Repräsentant der Schablone. Auch die Leistungen des Hrn. Lindeck vom Theater zu Nürnberg waren für den Charakter des Landgrafen zu trocken. Im Allgemeinen hinterließ Hr. Lindeck durch die Partien des Marcel, des Sarastro, Bertram, Mephisto (Gounod's Faust) einen vorherrschend guten Totaleindruck. Die Frls. Gericke vom Breslauer Theater und Sauter vom Magdeburger Theater sind wegen ihrer frischen bildungsfähigen Stimmen und dramatischen Anlagen von der Intendanz auf mehrere Jahre engagirt worden und bereits mit Glück und Beifall aufgetreten. Wenn es früher Sitte war, nur solchen Sängern und Sängerinnen zu Gastrollen die Pforten des Königl. Opernhauses zu öffnen, die als Künstler von Bedeutung einen Ruf mitbrachten, so hörten und sahen wir in den letzten Wochen Sänger in diesem Hause, die durchaus keine Berechtigung hatten, unseren einheimischen Künstlern nur annäherungsweise gleichgestellt zu werden. Frl. Tevary, vom Theater zu Pest, hätte ohne Erbarmen auch nicht einmal die eine Partie der Isabella (Rob. d. Teufel) singen dürfen. Ihr ganzes unglückliches Auftreten, in Gestalt und Gesang, machte eine bedeutsame Correctur nothwendig. Ein solch krampfartiges Gewimmere, Gebebe, Getrillere ist uns in unserer Kritikerpraxis noch niemals vorgekommen. Frl. Beitl vom Olmützer Theater war durch und durch Anfängerin, sang schülerhaft und spielte linkisch. Hr. Groß vom Theater zu Gratz sang und spielte den Masaniello, Raoul ohne jegliches Feuer. Hr. Lang vom Theater zu Rotterdam steht mit seinen Leistungen auf sehr schwachen Füßen. Für die Provinz mag seine barbcke und geschmacklose Art zu singen und zu spielen allenfalls ausreichen. Frl. Spohr vom Hamburger Theater trat als Margarethe (Goun. Faust) Agathe (Freischütz) auf und documentirte sich als eine talentvolle Kunstnovize, da ihr Mezzo-Sopran zwar sympathisch wirkt, jedoch noch lange nicht genug so geschult ist, daß sie mit demselben als Meisterin in der Technik glänzen könnte. Frl. Suvanny und Hr. Himmer von der Kroll'schen Bühne gastirten mit Beifall in der Margarethe im Königl. Opernhause. Hr. Neumann vom Hoftheater zu Wien trat als Czaar Peter auf. Der Sänger entbehrt eine kräftige Baßstimme und nimmt seine Zuflucht zum Schreien. Trotzdem vermochte er nicht durchweg mit derselben im Hause durchzudringen. Sein Spiel zeigt eine starke Dosis von Phlegma. —

Im Friedrich-Wilhelmsstädtischen Saison-Theater hörten wir mehrfach Lortzing'sche Opern und Operetten, welche ganz vorzüglich zur Aufführung kamen. Dieses Theater äußert durch seinen grünbelaubten, hübsch arrangirten mit Wasserkünsten versehenen Garten eine besondere Anziehungskraft auf Einheimische und Fremde, dies um so mehr, da die Königl. Theater längere Zeit geschlossen bleiben. Die Klerr'sche Operette: „Die böse Nachbarin," oder „das war ich!" hat schon eine Menge Vorstellungen erlebt, weil sie viel gesunde Musik und Komik in sich trägt! Am 30. Mai hatte Offenbach's Orpheus bereits die 200. Vorstellung erlebt. — Die Kroll'sche Bühne hat in dieser Saison bereits die Opern Martha, Freischütz, Regimentstochter, Nachtlager, Czaar und Zimmermann, Strabella, weiße Dame mit neuengagirten Sängerinnen und Sängern meist löblich zur Aufführung gebracht. Zu den bedeutensten Talenten dieser Oper gehören unstreitig Frl. Suvanny und Hr. Himmer. Th. Rode.

Bergen (in Norwegen).

Ich theile Ihnen in Folgendem einige referirende Notizen über die hiesigen musikalischen Zustände und Bestrebungen mit. Das Interesse für die Pflege der classischen Musik ist vorzüglich durch die Gesellschaft „Harmonie" vertreten, die einzige größere Vereinigung, welche nur musikalische Zwecke verfolgt und welche im Laufe des Winters eine Reihe von Concerten veranstaltet, in denen auch noch größere Werke für Orchester und Chorgesang zur Aufführung kommen. Seit dem October d. J. ist die musikalische Leitung dieser Gesellschaft in den Händen des Herrn Amadeus Maczewski und sind seitdem in fünf Gesellschafts- und zwei von der Harmonie veranstalteten öffentlichen Concerten folgende größere Werke zur Aufführung gelangt: Symphonie von Beethoven: D dur, von Mozart: G moll, Haydn: C dur, Gade: B dur. Ouverturen von Beethoven: Egmont, von Mendelssohn: Melusine, Cherubini: Wasserträger, Weber: Oberon, Ehlert: Hafis-Ouverture. Solo Vorträge: Beethoven: Pianoforte-Concert mit Orchester in C moll, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell (Op. 16), Sonate für Pianoforte und Violine in C moll (Op. 30). Mozart: Concert für Pianoforte und Orchester in D moll. David: V Violin-Concert. Lipinski: Militär-Concert und Vieuxtemps: Phantasie-Caprice für Violine mit Orchester (die drei letzten Stücke wurden von Hrn. Musikdirector Maczewski vorgetragen). Ferner: Hymne für Alt-Solo, Chor und Orchester von Mendelssohn (Op. 25 der nachgelassenen Werke) und die vollständige Preciosa-Musik von Weber mit verbindendem Text in Uebersetzung. Gegenwärtig sind alle musikalischen Kräfte der Stadt durch das demnächst bevorstehende in Bergen abzuhaltende fünfte norwegische Gesangsfest in Anspruch genommen; die Direction der verschiedenen hiesigen Männergesangs-Vereine, welche einen Gesammt-Chor von etwa 200 Mann bilden, ist ebenfalls Hrn. Maczewski übertragen worden.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Componist E. Reyer befindet sich gegenwärtig in Wien, um für die Aufführung seiner Oper Herostrates zu wirken.

— Der Pianist Franz Bendel wird demnächst in Wiesbaden in einem Kurhausconcerte auftreten.

— Bazzini spielte mit großem Erfolge in Turin.

— Sivori wird in Kopenhagen concertiren.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Von Louis Schubert, dessen komische Oper: „Das Rosenmädchen“ bereits an mehreren Orten aufgeführt wurde, ist von der Hofbühne in Dresden eine neue komische Operette „Der Wahrsager“ zur Aufführung angenommen worden.

— R. Wagner's „Fliegender Holländer“ wurde vor Kurzem in Prag aufgeführt, und soll demnächst ebenfalls in München zur Darstellung kommen.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Rotterdam fand am 12. Juni ein großes Gesangsfest statt, wobei mehrere Vereine (150 Sänger) mitwirkten. Unter den aufgeführten Stücken wurde ein „Weinlied“ von Berlyn, dem dortigen Musikdirector, mit Beifall aufgenommen.

— Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages Mehul's wurde in Dresden dessen Oper: „Joseph und seine Brüder“ gegeben. Eingeleitet wurde dieselbe mit einem Prologe von Dr. Pabst.

— Am 12. d. M. findet eine große Aufführung des Riedel'schen Vereins mit sehr interessantem Programme statt. Dasselbe enthält Werke von Gabrieli, Allegri, Schütz, Frank und altböhmische Gesänge. Außerdem wird noch Frau Krebs-Michalesi zwei Psalmen von Schütz und Marcello vortragen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— H. König, ein Schüler des Leipziger Conservatoriums, dessen von uns bei seinem Abgange von Leipzig in anerkennenswerther Weise gedacht wurde, hat die Stelle als Musikdirector in Chur erhalten.

Todesfälle.

— Am 29. Juni starb in Altenburg der dortige Musikdirector C. G. Müller in einem Alter von 63 Jahren.

Vermischtes.

— Der Redacteur d. Bl. hat sich, wie im vorigen Jahre, wieder nach Sondershausen begeben, um seine Ferien dort zuzubringen.

Nekrolog.

Carl Schuberth. †

Carl Schuberth ist am 25. Februar 1811 in Magdeburg geboren. Seine Studien als Violoncellist und Componist machte er von 1825 bis 1828 bei Dotzauer in Dresden. Schuberth machte zuerst Aufsehen als Virtuos 1828 in einem Concerte, welches die Catalani in Magdeburg gab. Schuberth unternahm darauf eine Kunstreise nach Ludwigslust (wohin er vom Hofe Einladung hatte), Hamburg, Bremen, Kopenhagen, Gothenburg 2c. Im Jahre 1829 nach Magdeburg zurückgekehrt, erhielt er am Stadttheater die erste Violoncellisten-Stelle. Jetzt wurde fleißig exercirt und componirt, und er bereitete sich zu einer größeren Kunstreise vor, welche er im Frühjahre 1831 antrat, indem er zuerst nach Hamburg, dann nach Paris und London abreiste. Seine Ankunft in Hamburg traf mit der Kalkbrenner's zusammen, und so bot sich ihm die Gelegenheit dar, vor einem größeren Publicum in einem von Kalkbrenner gegebenen Concerte aufzutreten, in welchem er mit seinem Hmoll-Concerte und den Romberg'schen schwedischen Liedern einen Sturm von Applaus erregte; in einem zweiten Concerte spielte er das Romberg'sche Schweizerconcert und seine Concert-Variationen Op. 3 mit gleichem Beifalle. Romberg, der selbst anwesend war, überraschte den jungen Collegen mit Lobeserhebungen und lud ihn öfters zu sich ins Haus. Im Jahre 1833 im October trat er die Kunstreise nach Paris an und concertirte in Bremen, Oldenburg, Düsseldorf (unterstützt von Mendelssohn-Bartholdy), Cöln, Aachen, Lüttich, Brüssel und Antwerpen. In Paris und Holland debutirte er, ohne pecuniär zu reussiren, und kehrte Ende Februar 1835 über Antwerpen nach Hamburg zurück. Im Herbste darauf bereiste er Holland, der König ernannte ihn zu seinem Ehren-Solo-Violoncellisten. Gräfin Rossi (ehemalige Sontag), der Zeit im Haag, erinnerte sich des jungen Künstlers und seiner Unterstützung in ihrem Concerte in Magdeburg, und gab ihm einen Brief an die Kaiserin von Rußland, da er später nach Rußland zu reisen beabsichtigte. Im Frühjahre 1835 ging Schuberth nach London, wo zu gleicher Zeit noch Knop und Servais Briefe an den König hatten. Um nun, so zu sagen, bei Hofe mit den Violoncellisten aufzuräumen, erhielten alle drei auf einen Abend zum Hofconcerte Einladung. Schuberth ging freudig in den Wettkampf und hat denselben ehrenvoll bestanden, denn er war der einzige der drei Violoncellisten, der eine zweite Einladung erhielt. Im Herbste 1835 trat Schuberth seine Reise nach Rußland an; er hatte in Königsberg, Riga, Dorpat, sowie in St. Petersburg große Erfolge. Gleich nach dem ersten Concerte in Petersburg erhielt er ein glänzendes Engagements-Anerbieten als Solo-Virtuos des Kaisers, das er auch annahm. Seit dieser Zeit hat er nur ein Mal eine Kunstreise nach Deutschland unternommen, welche aber mit den bedeutendsten künstlerischen Erfolgen in Hamburg, Bremen, Berlin, Leipzig 2c. gekrönt wurde.

In Petersburg, wo Schuberth durch 20 Jahre Musikdirector an der Universität war, die kaiserliche Hofcapelle als Dirigent leitete, und zugleich als Musik-Inspector der kaiserlichen Hoftheater-Lehranstalt fungirte, nahm er als Musiker und Mensch in jeder Beziehung eine hervorragende und geachtete Stellung ein; er war nicht nur bei Hofe sehr beliebt, sondern auch der Liebling des gebildeten Publicums der Residenz; namentlich aber wurde er hoch geschätzt von dem gesammten kaiserlichen Orchestersänger- und Chor-Personale, das mit besonderer Hingebung unter seiner Leitung wirkte. Schuberth war nicht nur Dirigent der Hofconcerte und der Theater- (sogenannten) Monstre-Concerte, sondern leitete auch das Gesammtconcertwesen aller einheimischen und fremden Künstler, ausgenommen die seit Jahresfrist entstandenen Concerte der russischen Gesellschaft, deren Comité-Mitglied er war, und auf deren Programme er entschiedenen Einfluß übte. So war er es auch, der sich ein besonderes Verdienst durch Vorführung aller werthvollen Compositionen neuerer Richtung erworben; er wagte zuerst, mit Werken von Liszt, Wagner, Berlioz, R. Schumann vorzutreten, und ebenso wirkte er in einem mehr als 20jährigen Zeitraume für die Werke Mendelssohn's, Spohr's, Beethoven's 2c. Die Orchester waren so mächtig durch Schuberth eingeschult, daß bei R. Wagner's letzter Anwesenheit von dessen Werken selten mehr als eine Probe nöthig war. Als Violoncellvirtuos (den Quartettspieler mit eingerechnet) behauptete Schuberth eine Stellung ersten Ranges; seine Leistungen als Dirigent werden von Kunstnotabilitäten, worunter auch Rubinstein, als ausgezeichnet anerkannt. Seine Compositionen für Violoncell gehören zu den besten; von Werken für Kammermusik sind sein Octett für Streichinstrumente, das Spohr gewidmete dritte Quintett und das vierte Streichquartett zu nennen. Unter seinen Concerten ist das zweite hervorzuheben. — Vor Kurzem in Leipzig anwesend, hatte er sich nach Zürich begeben, wo seine Familie ihn erwartete; er verschied daselbst am 22. Juni.

Bekanntmachung.

Das in Nr. 22 der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom 28. November 1862 von Herrn Musikalienverleger C. F. Kahnt erlassene Preisausschreiben, die Composition eines Gedichtes von Müller von der Werra „Deutschlands Auferstehung“ für Männerchor und Orchester betreffend, hat die Einsendung von 11 Werken zur Folge gehabt.

Die meisten derselben erheben sich wie, die unterzeichneten Preisrichter mit Vergnügen anerkennen, über das Niveau des Gewöhnlichen und legen von ernsterem Streben auf den Gebiete der Männergesangsliteratur erfreuliches Zeugniß ab. Nachdem die drei in Leipzig wohnhaften Preisrichter ihre Urtheile persönlich verglichen und die schriftlich eingesandten der beiden auswärtigen Mitglieder der Commission zu Rathe gezogen hatten, wurde mit vier Stimmen gegen eine die mit „Patienta ultrix“ bezeichnete Composition als diejenige anerkannt, der unter den vorliegenden

Werken ihrer technischen Meisterschaft, ihres Schwunges und ihrer edlen Popularität wegen der Preis zu ertheilen sei. Die Eröffnung des beigefügten versiegelten Zettels ergab

Herrn Joachim Raff in Wiesbaden

als Autor.

Außerdem ist die mit dem Motto: „Deutschlands Banner, Lied und Wort, eint in Liebe Süd und Nord“ bezeichnete Cantate mit ganz besonderem Nachdruck hervorzuheben.

Dieselbe erfaßt ihre Aufgabe mit ungewöhnlicher Energie und trägt bei edelster Haltung das Gepräge großer Kraft und Frische, berücksichtigt aber leider nicht allenthalben die Forderungen praktischer Ausführbarkeit.

Der Componist dieses Werkes wird hiermit aufgefordert, den unterzeichneten Preisrichtern die Eröffnung des beigefügten Zettels zu gestatten, damit dieselben dadurch in den Stand gesetzt werden, ihm eine ehrende Anerkennung öffentlich ertheilen zu können, und in diesem Falle ersucht, uns durch Zuschrift an Herrn C. F. Kahnt in Kenntniß zu setzen.

Von den übrigen Werken sind noch die mit „Freiheit die ich meine“ und „Dem unparteiischen Zwecke“ bezeichneten, Letzteres besonders des dasselbe kennzeichnenden ernsten Strebens wegen, ehrend zu erwähnen.

Leipzig, Zwickau und Altenburg im Juli 1863.

Dr. F. Brendel. Dr. G. Klitzsch. Dr. H. Langer. C. Riedel. Dr. W. Stade.

Mit Bezug auf obige Bekanntmachung der Herren Preisrichter erlaube ich mir, unter verbindlichstem Dank für das meiner Firma gewährte Vertrauen, die geehrten Herren Mitbewerber zu ersuchen, behufs Retoursendung der eingelieferten Werke, die nöthige Weisung an mich gelangen zu lassen.

Leipzig, im Juli 1863.

Hochachtungsvoll und ergebenst
C. F. Kahnt.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Seit unserer letzten Veröffentlichung in Nr. 14 des vor. Bandes sind dem Vereine weiterhin als Mitglieder beigetreten:

Hr. Freiherr Alexander v. Bach, Excellenz, k. k. Botschafter in Rom.
Hr. H. Bratanich, Sängerwartsubstitut in Pettau in Steiermark.
Hr. Julius Großer, Tonkünstler in Breslau.
Hr. C. Lütschg, Tonkünstler in St. Petersburg.
Hr. S. Marcinkiewiz, Tonkünstler in Wilna.
Hr. F. W. Voigt, Musikmeister im königl. 1. Garderegiment zu Fuß in Potsdam.
Hr. Dr. L. Zelenski in Krakau.

II. An die Casse des Vereins wurden an außergewöhnlichen Beiträgen eingezahlt:

1 Thlr. von Hrn. Lehrer Schumann in Merseburg, gelegentlich einer Aufführung der Schöpfung daselbst.
1 Thlr. von Hrn. Musikdirector Mertke in Luzern, in Folge der Betheiligung an einem Wohlthätigkeits-Concerte am 1. März.

III. Für die Bibliothek des Vereins sandte Hr. Capellmeister Hol in Amsterdam als Vereinsmitglied seine vor Kurzem erschienene Cantate: „Leidens Entsatz“ im Clavierauszuge ein.

IV. Bezüglich der nächsten Tonkünstler-Versammlung wird in kürzester Zeit allen Mitgliedern eine specielle Mittheilung zugesendet werden.

V. Die Aufforderung um baldmöglichste Einsendung von Compositionen, welche die Mitglieder bei der nächsten Versammlung berücksichtigt zu sehen wünschen, wird hierdurch wiederholt. Als letzter Termin muß der Schluß dieses Jahres bezeichnet werden, da die eingesandten Werke bei der musikalischen Section erst circuliren müssen.

Die geschäftsführende Section des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Literarische Anzeigen.

Preis-Herabsetzung.

Das in meinem Verlage erschienene Werk:

L. Erck. Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglichsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. (Ladenpreis $2^2/_3$ Thlr.)

wird bis Ende d. J. zum herabgesetzten Preis von $1^1/_2$ Thlr. geliefert.

Die Reichhaltigkeit des Inhaltes, die treffliche musikalische Bearbeitung sowie die äussere Ausstattung machen dies Werk zu einer Zierde jeder Bibliothek.

Berlin.

Th. Chr. Fr. Enslin.

Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn in Braunschweig.
(Zu beziehen durch jede Buchhandlung.)

Die

Lehre von den Tonempfindungen

als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik

von

H. Helmholtz,

Professor der Physiologie an der Universität zu Heidelberg.

Mit in den Text eingedruckten Holzstichen. gr. 8. Fein Velinpap. geh. Preis 8 Thlr. 6 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 17. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (W. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Mathew Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Neunundfunfzigster Band.

J. Schuberth & Comp. in New York.
L. Schuberth in Wien.
Jul. Feldheim in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von E. Schelle. — Recensionen. — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte. — Literarische Anzeigen.

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

Es waren friedliche, idyllische Zeiten, die letzten dreißiger und die ersten vierziger Jahre unseres Jahrhunderts. Behaglich streckten wir uns auf den Höhen des absoluten Gedankens, an der Hegel'schen Philosophie wiederkäuend und schauten mit souveräner Verachtung auf die staubigen Pfade des positiven Wissens hernieder. Dem Frohndienste mühseliger Detailforschung entwachsen, beschäftigten wir uns nur mit dem Geiste; wir bemühten uns, die Goldklötner jener Philosophie aus ihrer rauhen Schaale zu hülsen und sorgsam in das weiche Seidenpapier eines geistreich colorirten Styles einzuwickeln. Wie eine dunkle Staffage lagerte sich noch sichtbar am Horizont unserer Erinnerung das Gewölk der Junirevolution, zu ferne um das Gefühl der Sicherheit zu trüben, und doch nahe genug, auf die revolutionären Elemente in unserem Gemüthe anregend zu wirken. So hatte schon damals Marx im ersten Theile seiner Musiktheorie die Marseillaise gegen das ancien régime der bestehenden Musikwissenschaft angeschlagen. Allein so friedlich und friedliebend war die Zeit, daß er die explosiven Substanzen des Werkes sorgfältig in einen dicken Umschlag thränenfeuchter Entschuldigungsbriefe einschlug. Es thue ihm wahrlich sehr leid, klagte er; aber er müsse es vollbringen um des Besten der Kunst und der lieben Jugend willen.

Ach! wie heimelt es mich stets so wunderbar an, wenn ich den „Gluck und die Oper" aufschlage; auf jeder Seite, ja fast in jeder Zeile tritt mir jene so wohlbekannte Zeit mit ihren bunten seidenpapierenen Stylenvelopen entgegen. Da ist ja noch die alte salbungsvolle Geheimerathssprache, welche wir vor 24 Jahren in jener Theorie so bewunderten; dieselben weit ausgesponnenen Perioden ziehen im feierlichen Paradeschritte zwischen Gleichnissen, Complimenten und emphatischen Ergüssen die Seiten entlang. Freilich hat der Zahn der Zeit auch hier seine Macht bewiesen. Der Styl hat einen Embonpoint, eine gewisse Bankiersphysiognomie erhalten; er ist kurzathmig geworden, und seine Farben sind verblichen, nur eine, das Berliner Blau, glänzt noch unversehrt. Das ist aber auch eine unverwüstliche Farbe; Himmel und Erde werden nach der Schrift vergehen, aber das Berliner Blau wird bleiben und in dem öden Weltenraum die Stätte bezeichnen, wo die geistreichste Stadt gelegen.

Das Buch „Gluck und die Oper" ist der jüngste Sprößling aus der ziemlich zahlreichen literarischen Familie des Herrn Marx. Gluck junior sollte nach dem Laufe der Natur im Jahre 1863 ds das Licht treten und trägt in der That diese Jahreszahl auf seinem Geburtsschein. Allein schon im August 1862 sprang der Schelm in die Welt und schickte eiligst sein Vorwort an das Berliner Echo zur Einregistrirung ab.

Der junge Gluck mochte dazu noch eine besondere Veranlassung haben, er trug ja beiläufig die Mission, gegen den berühmten Biographen Mozart's Zeugniß abzulegen. Dieser nämlich, aus seiner wissenschaftlichen Praxis an Autoritäten gewöhnt, welche das, was sie schreiben, auch zu meinen pflegen, hatte in seiner Skizze Gluck's einige einschlägende Stellen aus der „Musik des 19. Jahrhunderts" zur Begründung seines Urtheils citirt. Damit aber war Hrn. Marx nicht gedient, der, wie es scheint, nicht liebt, verstanden zu sein und noch weniger, etwas mit einer andern Autorität gemein zu haben. Anstatt sich auf besondere Widerlegungen einzulassen, zeugte er lieber in tiefster Stille einen ganzen vollständigen Gluck zum Dementi seines Gegners und hüllte das werdende Leben in den undurchdringlichen Schleier des Geheimnisses. Hr. Jahn mag jetzt sehen, wie er fertig wird; der Ruhm seiner Exegese steht auf dem Spiele; er, der die schwierigsten classischen Autoren begriffen, hat doch nicht vermocht, Hrn. Marx zu verstehen. —

Der Neid selbst muß übrigens zugeben, daß Gluck jun. seinem ganzen Auftreten nach den Eindruck des Gentlemanlike macht. Ein Kind des 19. Jahrhunderts und jener geistreichen Stadt, deren Intelligenz sprüchwörtlich geworden ist, hebt er sich in Manieren und Sprache höchst vortheilhaft vor seinem berühmten Großvater hervor, der bei aller weltmännischen Bildung doch im Grunde ein massiver Musiker war. Gluck jun. ist ein hoffnungsvoller, vielseitig gebildeter Jüngling, dazu glatt und elegant, wie nur ein Berliner sein kann. Er spricht gern viel und gut; während er das Genie seines Großvaters analysirt, erzählt er zugleich, daß ihm Spontini sein Zu-

trauen geschenkt, daß dieser große Mann nach eigenem Geständniß meist viel geweint habe, daß Jahn ein ausgezeichneter Philolog sei und zu Jomelli's Zeit der Schnupftaback sehr im Gebrauch stand; er schildert das Glück Beethoven's, der schon im zarten Alter „den Honig der Musik von den Lippen seines Vaters saugen" konnte, berichtet dann, wie Friedrich II. bei seinem Eintritte in das Berliner Opernhaus mit einem Trompetentusch empfangen worden sei, worauf die Ouverture des „guten Graun" sehr mager geklungen habe; sogar in die Toilettenkunst der jungen Marquisen des ancien régime weiht er uns ein und noch in viele andere Dinge, die mir nicht gleich beifallen. Mit diesen schönen Gaben vereint der junge Gluck die Höflichkeit eines Geheimrathes; namentlich liebt er die Complimente leidenschaftlich und der selige Schmidt, könnte er aufleben, würde sich kindlich über die vielen Titel freuen, mit denen sein Sarg decorirt wird. Als Aesthetiker von Geburt und Herkommen hat der Enkel die Ruhmeshalle seines Großvaters nach Art des neuen Museums in Berlin gebaut, d. h. die verschiedenen Lebens- und Wirkensabschnitte in ebensoviele Säle mit symbolischen Ueberschriften vertheilt, wie „Vorbereitungen", „Lichtpuncte im Nebel", „Nieder und Hoch", „nach Frankreich", „umwölkter Horizont", „Gluck selber spricht" u. s. w. Mit einem Worte, Gluck jun. ist ein wohlerzogener, gebildeter Jüngling, der die besten Gesellschaften und namentlich die Banquiersmähler besucht, von welchen er als fashionabler Gourmand an liebsten seine Gleichnisse hernimmt, und der vor allem — einen vortrefflichen Charakter besitzt. Wie rührend ist es, wenn er seines ältesten, ach, so früh verstorbenen Brüderleins gedenkt! Armer kleiner Mose! Wie muß dir noch im Grabe die liebevolle Theilnahme wohlthun, mit der deine Brüder dein Andenken der Welt sorgsam überliefern! In diesem Ueberfluß von Affecten steht überhaupt die literarische Familie Marx als Muster dar, denn keines seiner Mitglieder hat die Pilgerschaft zum Grabe des kleinen Mose unterlassen.

Nicht leicht möchte sich ein musikgeschichtlicher Stoff finden, der so unmittelbar in die Tagesinteressen der Gegenwart einschlüge, als das Leben und Wirken eines außerordentlichen Mannes, dem die Zeit, an dem Aeußerlichen seines Auftretens haftend, den Namen eines Reformators zuertheilt hat. Die Persönlichkeit Gluck's, in der die beiden großen Kunstströmungen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts zusammenfließen, seine daraus hervorgehende Kunstanschauung, sein Standort an der Schwelle jenes großen Ereignisses, das den Bruch der Zeit mit ihrer Vergangenheit darstellt, der Gegenstand seiner Mission endlich, welcher ihn über den engen Rahmen musikalischer Künstlerschaft als solcher hinaushebt; alles dies bedingt eine weite Perspective für sein Standbild; denn bei ihm handelt es sich weniger um den musikalischen Ausbau vorhandener formeller Grundlagen, sondern um ein Princip, um die ästhetische Berechtigung einer Kunsterscheinung, welche die Summe der modernen Cultur in sich absorbirt und mithin tief in das sociale Leben eingreift. Der eigentliche Schwerpunct eines Werkes, wie das vorliegende, verlegt sich daher auf den historischen Hintergrund, als dessen Consequenz jene sogenannte Reformation aufzufassen ist, auf die Entwickelung der Kunst- und Culturzustände, aus denen die hier einschlagenden Motive und die leitenden Begriffe erwachsen sind. Von diesem Standpuncte aufgefaßt und mit gründlichem Wissen und namentlich vorurtheilsfreiem geschichtlichen Blicke behandelt, mußte die Biographie Gluck's nicht nur eine empfindliche Lücke in der Musikliteratur ausfüllen, sondern auch von großer Tragweite für die Gegenwart werden, die in ihrem Ringen und Streben, ja in manchen ihrer Persönlichkeiten des Analogen so viel mit jener Zeit darbietet.

Es läßt sich nicht verkennen, daß dem Verfasser wenigstens ein ähnliches Bild vorschwebte. Er hat sein Werk in drei Abschnitte zerlegt, deren erster unter dem Titel „Vorbereitungen" den geschichtlichen Hintergrund und die Geburts- und Lebensverhältnisse Gluck's schildert, der zweite die italienische Periode des Meisters und der dritte sein Werk der Reformation und sein Schaffen in Frankreich darstellen. Auch die culturgeschichtliche Bedeutung seines Gegenstandes ist Hrn. Marx ersichtlich nicht entgangen, denn der respectable Umfang der beiden Bände zeugt von einer Fülle aufgespeicherten Inhalts, welchen der Ritter Gluck unmöglich allein liefern konnte. Ja wenn ich diese dickbäuchigen Bände aufschlagend die Schlangenlinien der fein ausgesponnenen Rhetorik, die geistreichen, sich arabeskenartig an den Schnörkeln tiefsinniger Reflectionen jeglicher Art, kühner Gleichnisse und glänzender Hyperbeln hinaufschlingenden Gedanken zu verfolgen suche, unter denen wie eine mystische Hieroglyphe die Chiffre H S. M S. H S. hervorlugt; wenn ich dann in den — beiläufig sehr überflüssigen — Anhang schlüpfe, und mir hier der Bund geheimnißvoller Naturkräfte mit der Musikwissenschaft in einer problematischen Charakteristik der Tonarten nach den Gesetzen der Polarität entgegentritt: dann will es mir scheinen, als ob dies Gluckmuseum mehr bedeute als ein belehrendes Kunstdenkmal, ob es vielleicht ein symbolischer Weisheitstempel für unsere Zeit und die kommenden Geschlechter sei. Mit jener Chiffre aber hat es sein eigenes Bewenden, darum verfehlt hier Marx nie, sie seinen literarischer Kindern als Talisman umzuhängen, wäre es auch nur gelegentlich in einer Note, und wenn die Welt dankbar ist, so wird sie einst diese Chiffre auf seinen Grabstein setzen, um nach altem Brauch seine Thaten und seinen Ruhm in einem passenden Attribute der Nachwelt zu überliefern.

Ziehen wir also die Schuhe ab und betreten das Innere des Heiligthums. Wir durcheilen die Vorhalle mit den goldenen Weisheitssprüchen, denn man kann wohl nicht verlangen, daß wir die vielen Säle wie auf einer Gemäldeausstellung im Einzelnen prüfen und schildern. Wir halten uns nur an diejenigen Momente des Werks, welche die brennenden Fragen der Geschichte und Aesthetik berühren, d. h. an die Entwickelung der italienischen und französischen Oper und die Begründung der Reformation. Wir werden hier genug zu thun haben und wollen gern, wofern wir zufrieden sind, das Weitere Hrn. Marx auf sein Wort glauben. Gehen wir also weiter; daß häufig „Regentropfen durch das Sonnenlicht stieben", wissen wir ohnedies schon; auch die nächsten Säle, „Jugend und Schule", „Ausbildung des Musikers", lassen wir liegen, denn die hier aufgestellten Seltenheiten kennen wir bereits aus der Biographie Gluck's von Schmid. Nur eine Stelle sei im Vorübergehen berührt; sie hat eine historische Beziehung und wirft auf des Verfahren des Verfassers manches Licht. Bei der Bildungsepoche Gluck's weilend, erzählt er nämlich, daß dieser vom Fürsten Melzi 1737 nach Mailand geführt und dort dem Capellmeister Giovanni Battista Sanmartini zu weiterer Ausbildung übergeben sei. „Was er (Sanmartini) — heißt es weiter — „eigentlich mit Gluck getrieben, ist nicht bekannt. Man kann annehmen, daß er mit ihm im Allgemeinen den damals gewöhnlichen Weg der Lehre gegangen, ihn aus den Uebungen im einfachen Contrapunct zu denen des doppelten Contrapunctes geführt, vielleicht auch zur Fuge angeleitet hat. Weit sind beide darin wol nicht gegangen, denn schon hatte man

sich in Italien von ernsteren und tiefer angelegten Arbeiten, von dem Wege Alessandro Scarlatti, Frescobaldi u. A. ab und mit größter Bevorzugung dem Theater zugewendet; nur mit der Oper war in Italien zu jener Zeit Glück und Ruhm zu erlangen." (Th. I S. 24.) Man mag hier die seltsame Zusammenstellung zweier Männer, wie des alten Organisten Frescobaldi, welcher dem Anfange des 17. Jahrhunderts angehört, und des Operncomponisten Alessandro Scarlatti, dessen Wirksamkeit in den Schluß des 17. und die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts fällt, der Vorliebe des Verfassers für piquante Gegensätze zu Gute halten, ebenso wie die Behauptung, daß zu jener Zeit in Italien nur mit der Oper Glück und Ruhm zu erlangen war, obwol Namen wie Francesco Durante, Domenico Scarlatti bedenkliche Ausnahmefälle zeigen. Ich erlaube mir nur die Frage, welchen Zeitraum Hr. Marx mit dem Worte schon für die Decadenz des italienischen Geschmacks bezeichnen will, etwa die 12 Jahre welche zwischen 1725, dem Todesjahre Scarlatti's und 1737 liegen? Gewiß eine kurze, sehr kurze Zeit, in die dazu die Werke Lotti's und Durante's, denen hoffentlich der Verfasser nicht eine ernstere Anlage absprechen wird, bedenkliche Streiflichter werfen. Doch auch dies sollte Hrn. Marx nicht nachgetragen werden, der vielleicht die Geschichte auf Ausnahmefälle gründet; von größerer Wichtigkeit ist die irrthümliche Ansicht von dem Verhältniß der italienischen Lehre zur Praxis, welche sich hier ausspricht. Mag freilich der ehrenwerthe Sanmartini nicht der erste Contrapunctist seiner Zeit gewesen sein: allein diesen Umstand, eine Folge autodidaktischer Bildung, der Zeit entgelten zu lassen, weil sie sich von ernster und tiefer angelegten Arbeiten entfernt habe, das ist zum mindesten ein sehr übereilter Schluß. Die Geschichte selbst giebt in dieser Beziehung den Verfasser ein Dementi, da bekanntlich schon vor Scarlatti das Operwesen, und zwar ziemlich leichtfüßiger Art, in Venedig die Thätigkeit der Componisten absorbirte, ohne dem Studium der strengen Formen Eintrag zu thun. Ueberdieß, selbst wenn Sanmartini ein Pitoni oder gar ein Padre Martini gewesen wäre, was für ein Vortheil konnte daraus Gluck für seine Aufgabe ersprießen, da die Lehre in jener Zeit noch einseitig auf der strengen Polyphonie des 16. Jahrhunderts fußte und mit der Praxis der aufblühenden weltlichen Stylweise in keiner organischen Vermittelung stand? Ja wo sind endlich die Belege für die mangelhafte Ausbildung Gluck's? Liegen sie etwa in dem Umstande, daß seine Werke keine sicheren Spuren höherer contrapunctischer Technik verrathen? Ich dächte, Hr. Marx hat uns in Alessandro Scarlatti ein treffendes Beispiel aufgestellt, daß der strenge Styl und dermalige Opernstyl zwar streng geschiedene Ausdrucksweisen waren, die friedlich neben einander liefen. Selbst das hier angeführte De profundis ist in dieser Hinsicht nicht stichhaltig, da es die einzige kirchliche Arbeit Gluck's bildet, da die hier beabsichtigte Wirkung der polyphonen Form entbehren kann und die von Marx gegebene Correctur des Fugeneinsatzes am Ende nur beweist, daß Gluck keine Schulfuge in Marx'scher Weise schreiben konnte. Eine so energisch ausgeprägte Persönlichkeit, wie diese, mußte sich überhaupt in den Typus der Gattung, zu der ihn sein Talent trieb, so hineinleben, daß sie ihn in aller künstlerischen Entäußerung unwillkürlich wieder abstrahlte. Jenes Raisonnement aber enthüllt uns das Prokrustesbett, auf dem man ganze Kunstperioden verstümmelt hat, denn es quillt aus dem geschichtlich nicht haltbaren Grundsatze, daß die Polyphonie contrapunctischer Formengestaltung als solche die höchsten Regionen der Musik, den Olymp für die musikalische Phantasie bilde, während sie nur ein Ausdrucksmittel für bestimmte Typen und bestimmte Kunststandpuncte sein kann und darf. Die Geschichte kennt in dieser Beziehung keinen absoluten Maßstab, sondern bestimmt den Werth der Formengesetze nach dem Grade ihres organischen Zusammenhanges mit den entsprechenden Entwickelungsstufen der künstlerischen Phantasie. So aber mußte Hr. Marx von seinem einseitigen Standpunct aus, wollte er nicht seinen Helden opfern, die Rolle des Fuchses in der Fabel spielen, der die Trauben sauer nannte, weil er sie nicht erreichen konnte. „Eine tiefergreifende Musikbildung wäre Gluck für seine ganz besondere Aufgabe nutzlos, wo nicht ableitend und störend gewesen", ruft er schließlich aus (S. 29) und fügt nach seiner Art erbaulich hinzu, daß Gluck an der Mangelhaftigkeit seiner Musikbildung schuldlos war und deshalb getröstet wurde, daß der schuldvoll Versäumende jedoch keinen Trost zu hoffen habe. In Entschuldigungsbriefen ist Hr. Marx ein Virtuose; mögen sich die Manen des großen Meisters bei ihm bedanken.

Eilen wir nun weiter zu den Partien, welche die Geschichte der Oper behandeln und beginnen wir unser Amt mit dem Abschnitte: „Die Grundlage der italienischen Oper."

Woher stammt sie, die Oper, aus welcher Idee ist sie hervorgegangen? Wie hat sie sich entwickelt und aus welchen Ursachen mußte sie gerade so werden, wie sie uns entgegentritt? — das sind die Fragen, welche hier zur Sprache kommen. Sie sind wichtig, denn sie berühren den eigentlichen Nerv der Musikgeschichte. Hören wir darum den Verfasser selbst.

Schon in der Einleitung (S. 6) hatte er das Bestreben der florentinischen Akademiker am Schlusse des 16. Jahrhunderts erwähnt, das alte griechische Drama mit Verschmelzung von Musik und Wort zu dramatischer Diction wieder ins Leben zu rufen. Keinem Volke konnte dieser Vorsatz näher liegen, als den Nachkommen der Römer; warum? — weil sie die „Kunstbildung oder wenigstens griechische Künstler und Kunstwerke sich erobert und erkauft und das Heimathsland mit diesen Schätzen überfüllt hatten", weil unter diesem zusammengebrachten Reichthum die Nachkommen wandelten und endlich durch die Eroberung von Byzanz „Philosophen und Kunsterfahrene mit sorglich bewahrten Schätzen hellenischen Geistes herübergeweht waren in die römische Freistatt". „Aber wo waren die Griechen, wo waren die Römer für dies antike Drama?" Die Namen des Alterthums waren versunken, die Götter der alten Tragödie ganz ausgelebt und ausgelöscht. „Selbst die Namen der Helden und Herrscher konnten dem Geschlechte der späten Nachkommen nur hohler prahlerischer Schall sein oder geheimnißvolles Weh den Sinnenden, die das einst herrschende Vaterland zerrissen und zerklüftet und eine Reihe von Jahrhunderten lang als mißhandelte Beute fremder Tyrannen sahen." „Diese Nachkommen der Römer hatten keinen Staat, an dem sie hätten theilnehmen, kein Vaterland, das sie zu Mannesbewußtsein hätten erheben können. Selbst das allgemeinste Band jenes Italiens, die gemeinsame Religion hatte längst die Macht der Einigung und Begeisterung eingebüßt, mit der es in ganz andern Zeiten die Völker zu halten vermocht. Ein Volk Italiens war in Wahrheit nicht vorhanden, nur eine Ruine von so und soviel Millionen einzelner Italiener." Der Gedanke an Wiederherstellung konnte mithin in wenigen Einzelnen leben, wie Dante und Machiavelli, die den Verfall am klarsten erkannten. „Einstweilen war dem Italiener für seinen Lebensinhalt nichts geblieben, als die bald eitel aufblähende, bald beschämende und beengende Erinnerung an die große Vergangenheit, die Gemeinsamkeit des über alle gekommenen Leids und die kleine Rechnung

von Gewinn und Entbehrung des Einzellebens. Dies Einzelnleben mußte in Wahrheit der Gesammtinhalt des Daseins werden, alles Uebrige, das darüber hinaus zu streben schien, war genau besehen, Spiel und Phrase." (S. 34.) „Dieses Geschlecht konnte nimmermehr die griechische Tragödie wiedererwecken, wenn das überhaupt möglich gewesen wäre. Es hatte künstlerischen Sinn und Freiheit des Geistes genugsam, um den reizenden Gedanken zu fassen; aber unter den Händen mußte ganz Anderes sich gestalten, als was man zu wollen sich eingebildet. So ward aus dem griechischen Drama — die Oper Italiens, die hochherrliche Gestalt der Juno erwies sich als ironisches Wolkengebilde (S. 38). Mit einem Worte: „die Möglichkeit und Kraft, das ideale Ziel zu erreichen, war dem gesunkenen Volke nicht gegeben, es war von der einstigen Höhe hinabgesunken in die kreatürlichen Spiele der Genußsucht. Und so konnte man auch in der Kunst jenes edlere Streben nicht festhalten, mußte hinabsinken zu Spiel und sinnlichem Genuß." (S. 37.)

Ein erbauliches Bild in Wahrheit, was uns hier der Verfasser zeichnet! Ziehen wir aus dem Gesagten den Schluß, so erhalten wir als Ergebniß, daß die Oper, die Grundlage der weltlichen Musik, within die Wiege Händel's, Gluck's, Haydn's, Beethoven's, nichts als die faule Frucht der Renaissance, ebenfalls eines faulen Baumes, daß sogar der nationale und sittliche Boden selbst ein fauler Boden war. Die verlotterten, entmannten Nachkommen der Römer hatten sich zu ihrer Kurzweil mit einer antiken Idee befruchtet und daraus entstand ein Abortus, welchen das „in die kreatürlichen Spiele der Genußsucht versunkene" Geschlecht für einen Götterspn nahm. Allein ein Mannequin bleibt stets ein Mannequin, man hänge ihm nur die Narrenjacke des Pulcinells um oder drappire ihn mit dem dramatischen Faltenwurfe der Antike, die Caricatur eines Wechselbalges vermag selbst der Pinsel eines Raphael's nicht zu einer Madonna umzugestalten. Doch ich warne Raphael; ach auch er und auch du Buonaroti Michel Angelo, du Titian, Leonardo, ja ihr sämmtlich, ihr großen Malerschulen von Rom, Florenz, Venedig, ihr Brunaleschi, Bramante, Petrarca, Tasso, Ariost, Dante und Machiavelli nenne ich nicht, weil der Verfasser sie zu den Ausnahmen zählt — ihr alle gehört dem versunkenen Volke an, ihr alle seid die Vertreter seiner „kreatürlichen Spiele der Genußsucht": Bei solcher Bewandtniß aber hätten wir gesetzten, gelehrten und vor allem zum Manneshewußtsein gelangten Deutschen uns noch gerade zu schämen, daß wir nicht schon längst das verdächtige Product italienischer Verkümmerniß in Bausch und Bogen aus dem Tempel der Kunst geworfen haben. Jenen verlorenen Kindern mag man es nachsehen, wenn sie mit der Puppe spielen; wir aber, dächte ich, hätten etwas Besseres zu thun, als uns mit Gluck, dem Reformator dieses Wechselbalges, zu beschäftigen. Denn so wahr aus dem, was todt ist, nie Leben sprießt, so wahr nie und nimmermehr ein Mispelstrauch Orangen trägt, so wenig kann eine Kunstform, unter den oben angegebenen Bedingungen entstanden, einer idealen Entwickelung fähig sein.

Zum Unglück für den Verfasser war es aber mit den Italienern etwas anders bestellt. Hätte Hr. Marx nur ein einziges der bedeutendern, die italienische Geschichte behandelnden Werke, z. B. die ausgezeichnete Geschichte der Renaissance von Burkhardt gelesen, so würde er gelernt haben, daß gerade das Nationalbewußtsein schon im 13. Jahrhundert die Italiener vor allen andern Völkern des Mittelalters hervorhob, daß selbst der große Druck kleiner und größerer Machthaber dazu beitrug, hier die Persönlichkeit als solche in der energischen Plastik auszubilden, wie sie in dem Individualismus der Städte auftritt, daß endlich der moderne Mensch in Italien schon im 14. Jahrhundert vollkommen fertig erscheint, d. h. zu derselben Zeit, wo noch überall der mittelalterliche Schleier die Individuen gleichartig zusammenstellt. Und dieses Volk, welches das große und für die moderne Cultur so nothwendige Werk der Renaissance vollbrachte, das überlieferte Erbtheil antiker Bildung, Kunst und Wissenschaft in neuer Wiedergeburt eigenthümlich erstehen ließ, das in der Dichtkunst, den bildenden Künsten, der Architektur das Höchste leistete und dessen Geschmack noch im 17. Jahrhundert für alle Nationen maßgebend war: dieses Volk sollte in der Musik allein so verballhornt gewesen sein, das antike Drama in einer Mißgeburt abzusetzen!

Das wäre eine Abnormität ohne Gleichen in der Geschichte der Menschheit, für die wir andere Gründe verlangen, als die, welche Hr. Marx in seinen Werken anführt.

Ja wohl, statt das nachgerade bis zum Ekel abgedroschene Miserere über die Entartung des italienischen Geschmacks anzustimmen, hätte es sich besser geziemt, in die genetischen Verhältnisse des geschichtlichen Phänomens einzudringen, oder, reichte dazu das Vermögen nicht aus, bescheiden die Thatsache auf sich beruhen zu lassen. Denn die Oper ist kein einzelner Zweig am Baum der Musik, der sich zurecht biegen oder schneiden ließe; sie ist vielmehr seine Krone selbst, eine Erscheinung, welche das Gesammtwesen der modernen Cultur in sich reproducirt. Und schon aus diesem Grunde muß ihre anfängliche Form so angemessen, so vollkommen sein, wie ein Gewordenes zu sein nur vermag. Kurzum: jene Wiederherstellung des alten Dramas war freilich zunächst ein Chimäre, aber dessen Wiedergeburt in selbstständiger origineller Gestalt war mehr als eine Möglichkeit; sie ist eine Thatsache, und nur ein edles, großes Volk konnte sie ausführen.

Die formellen Elemente der neuen Erscheinung beschränkte der Verfasser auf den Einzelgesang und im besondern auf das Recitativ, da der Inhalt des Gedichtes klar hervortreten, da, „nicht, wie bei der bisher üblichen Musik, von der Ueberlast des Gesanges gelähmt und erstickt", das Wort herrschen sollte. „Aber konnte diese dürre Gesangsweise dem sinnlich regen, geistreichen Volke genügen? — Die Griechen selbst waren ganz gewiß nicht bei ihm stehen geblieben, sie hatten ihre Nomoi (Weisen, Liedweisen — Gesätze und Gesetze ist die genauere Uebersetzung) eingemischt. Man ging vielleicht unabsichtlich und unvermerkt vom Recitativischen zum Satzmäßigen, zur Liedweise vorwärts", und damit tritt diese Form als die elementare Vorlage für die Gesangssprache auf.

Bei dieser Gelegenheit muß ich Hr. Marx zunächst fragen, ob er den Chorsatz in den Dramen der Caccini und Peri, den einzigen, welche hier erwähnt werden, wirklich vermißt? — Ich fürchte, er hat sich zu blindlings auf den Dialog des Galilei verlassen, wenn er diese Form gemeinsamen Gesangs, die zudem in die Peripherie des antiken Dramas fällt, für „ungeeignet (besonders nach der damaligen umschweifigen und schwerfälligen Compositionsweise" — Hrn. Marx sind also die laudi spirituali, die Canzonen des Hermogenes für 3 und 4 Stimmen, die vielen kleinen ebenfalls drei- und vierstimmigen Salonstücke von Okenheim, Josquin, Agricola u. A., welche namentlich in Florenz sehr beliebt waren, unbekannt) — hält, sich der Redeweise des Gedichts lebhaft genug anzuschließen. Nun aber spielt der Vorgesang auch seine Rolle sowol in jenen Dramen des Peri, Caccini, wie in den Pastoralen des Cavaliere, den Opern des Michel Angelo

Rossi und Monteverde, daß wir ihn getrost als eine zweite Form der ursprünglichen Musiksprache annehmen können und müssen. Dabei vermissen wir selbst in Betreff des Recitativs das eigentliche punctum saliens, auf das hier das Meiste ankommt. Wie haben wir uns den Bildungsproceß der recitativischen Form zu denken? Entsprang sie ohne Weiteres aus dem Kopfe des Jacopo Peri, wie die Athene aus dem Kopfe des Zeus? Allein so entstehen wol Gedanken, aber nimmer Kunstformen; diese gestalten sich nach dem ewigen Bildungsgesetze alles organischen Lebens aus dem bereits Geworbenen, an vorhandene Erscheinungen sich anlehnend. Eine genauere Prüfung dieses Recitativs würde dem Verfasser gezeigt haben, daß es zunächst nur der emancipirte monodische Kirchengesang war. Hr. Marx mag vielleicht darüber lächeln, aber es verhält sich wirklich so; denn die in der Geschichte herrschende Ansicht von diesem berüchtigten cantilirenden cantus planus ist eine stereotyp gewordene Legende, indem dieser Gesang erweisbar noch im 16. Jahrhundert seinen ursprünglichen rhythmisch und prosodisch accentuirten Charakter besaß, wo er ohne Orgelbegleitung gepflegt wurde. Somit wäre die moderne Oper nach Seiten ihrer musikalischen Faktur zunächst nur ein Umschlag der kirchlichen Musik in die weltliche und der ganze weitläufige Dithyrambus des Hr. Marx ziemlich unnütz; was aber die Liedweise anbelangt — denn die Romoi, Hr. Marx, nebst Ihrer Uebersetzung lassen wir füglich als ein noch sehr dunkles Capitel bei Seite, —, so ist sie selbst nach dem Verfasser nur eine Modification des Recitativs, „ein unabsichtlicher und unvermerkter Fortschritt zum Satzmäßigen" und tritt auch als solcher in so unbestimmter Form auf, daß sie die Ehre, als selbstständiges Moment dem Recitativ zur Seite gestellt zu werden, nicht beanspruchen darf.

Ob und wie weit diese ursprüngliche Form des Recitativs und der Liedweise bildungsfähig waren, darüber läßt sich der Verfasser nicht deutlich aus. Es ist ihm im Grunde nur um den italienischen Geschmack zu thun. Bis jetzt hat er auf eine günstige Gelegenheit gelauert; nun ist der Augenblick da und mit einem Pantherssatze springt er von den primitiven Anlagen der Oper auf den üppigen Kammerstyl der Carissimi und Luigi Rossi los. Hier ist ja das corpus delicti der italienischen Impotenz, die Coloratur, jener Krebsschade, welcher das Mark der italienischen Oper verzehrt, jenes Monstrum der Unnatur, über das selbst mancher Verehrer der ältern italienischen Musik bedenklich den Kopf schüttelt. An einem nur wenig colorirten Beispiele von Carissimi zeigte Hr. Marx das dem Italienern verliehene Vermögen „edlen, nach Wahrhaftigkeit trachtenden Gesanges", an der Coloratur eines Fragments von Luigi Rossi dagegen ihre Unfähigkeit, den „ursprünglich hochgestimmten Ansatz" durchzuführen; sie sinken zurück in die „Süßigkeit und Selbstvergessenheit ihres gegenwärtigen Lebens; Selbstvergessenheit, — der letzte Trost in aussichtsloser Unbefriedigung unter den Mahnungen einer großen Vergangenheit, die sich nicht einmal in den Träumen der Dichter und Künstler wieder finden will." Da haben wir also das geschichtliche Motiv der Coloratur. Kurz, es geht mit der Oper gleich anfangs bergab statt bergauf, wie denn in der That „die älteren, jenem idealen an die Griechen anknüpfenden Unternehmen näheren Bildungen, auch der Natürlichkeit ächter Kunst näher stehen, als die späteren an Ausbildung und Mitteln der Kunst für dramatische Musik reicheren", und zum Beweise werden ein Gesang von dem Maler Salvator Rosa (1615—1673) und ein anderer von Leonardo Leo (1694 oder 1701—1742) angeführt gegen die colorirenden Carissimi (1600—1650) und seinen Zeitgenossen Luigi Rossi, gegen den Hauptrepräsentanten des colorirten Styls Alessandro Scarlatti (1650—1725). Ich führe dies zur Orientirung in der Chronologie des Hrn. Marx an.

In Betreff jenes Gesanges von Salvator Rosa sei noch beiläufig erwähnt, daß er wie alle Dilettantengesänge eine Nachbildung des Volksliedes und zwar wahrscheinlich einer gewissen Weise ist, davon man noch Anklänge in den Abruzzen hört. Von größerer Bedeutung für unseren Zweck dürften die wenigstens kunstmäßiger gehaltenen Gebilde von Carlo Savione oder Carlo Eustachio u. A. sein, welche ebenfalls der Coloratur ledig gehen.

So hat der Verfasser an den Gesängen dieser Zeit noch „die reichere Entfaltung durch einen Gegensatz auszusetzen, der als Nebengedanke in Text und Gesang oder in der Begleitung aufträte, der statt des bloßen Ausdrucks einer gewissermaßen abstract in der Luft schwebenden Empfindung das Bild eines psychologischen Zustandes, eines wirklichen Menschen als Träger jener Empfindung vor die Augen stellte, denn der Mensch ist niemals (es müßte im Wahnsinn sein) einer einzigen Empfindung ganz hingegeben." Gewiß, und wir überlassen gern dem Leser das Vergnügen, die logische Anwendung dieses Grundsatzes auf Volks- und Kirchenlied im primitiven Zustande zu machen; denn wir sind mit der italienischen Oper noch nicht fertig; wir sollen sie vielmehr erst jetzt kennen lernen.

(Schluß folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Uebertragungen für das Pianoforte.

Carl Tausig, Der Ritt der Walküren von Richard Wagner für das Pianoforte frei übertragen. Mainz. B. Schott. Pr. 1 fl. 21 Kr.

——— Siegmunds Liebesgesang aus der Walküre von R. Wagner für das Pianoforte frei übertragen. Ebend. Pr. 54 Kr.

Wir müssen dem jungen Künstler dafür Dank wissen, daß durch seine Uebertragungen zwei Stücke aus der „Walküre", (dem Drama des ersten Tages des Ringes des Nibelungen) der Kunstwelt allgemein zugänglich gemacht sind. Tausig ist schon durch die eminente Virtuosität und Meisterschaft, mit der er selbst im Clavierspiel sich auszeichnet, und eine treffliche Kenntniß des Charakters seines Instrumentes befähigt, eine derartige Aufgabe mit bestem Gelingen zu lösen. Der Ritt der Walküren und Siegmunds Liebeslied gehören zu jenen Werken, welche durch mehrfache Aufführungen unter Wagner's Leitung bereits den weitesten Kreisen bekannt sind. Die hinreißende, zündende Wirkung, welche dieselben aller Orten aus übten, haben wir selbst mitzuerleben Gelegenheit gehabt. Der gewaltige, Gefühl wie Phantasie gleich mächtig anregende „Ritt der Walküren" wie der wunderbar innige „Liebesgesang", zeigen von Neuem, wie Wagner es immer versteht, den innersten Herzschlag der Gegenwart mit seinen Schöpfungen zu treffen. — Der „Ritt der Walküren" ist ein Tonstück von grandioser Conception. Ein eisern-kräftig gestaltetes Thema, das wie donnernder Schlachtruf ertönt, bildet den festen Kern, an den eine Fülle musikalisch poetischen Ausdruckes sich anschließt. Das Motiv besteht aus den rhythmisch-prägnant gestalteten Tönen eines einzigen Accordes, worauf auch die urwüchsige Kraft desselben beruht. Die Modulationen gehen aus der Haupttonart H moll in die nächstverwandten Tonarten D dur und

Fis dur, wodurch eine besonders glanzvolle Steigerung erzielt wird, welche in dem später eintretenden H dur ihren Gipfel erreicht. Im Mittelsatze bildet der übermäßige Dreiklang die harmonische Grundlage der Durchführung; er ist hier der Ausdruck eines alle Schranken sprengenden, überschäumenden Kraftgefühls. Es ist die Freude an Kampf und Sturm, welche Wagner in poetischer Gestalt in den Walkürenjungfrauen verkörpert hat. — Taufig's Bearbeitung zeigt vor Allem, wie er den Clavierorganismus zu wahrhaft orchestraler Kraftentfaltung zu verwenden weiß. Zu wünschen wäre blos, daß öfter an die Stelle einer zu sehr gesteigerten Schallkraft eine größere Durchsichtigkeit des Klanges treten würde. Da das Clavier einen immer sich gleich bleibenden Klangcharakter hat, so ist zur Erzielung einer ganz zutreffenden Wirkung ein Abwägen der dynamischen Steigerung nothwendig, um einen Eindruck zu erzielen, der dem des farbenreichen Orchesters soviel wie möglich nahe kommt. Im Ganzen ist die Uebertragung dieses Tonstückes eine meisterhafte, da zu berücksichtigen ist, daß wesentlich auch durch die glühenden Farben der Instrumentation dessen specieller Charakter bedingt wird.

Siegmunds Liebeslied ist eine jener innig-tiefen Melodien, die Jedem sogleich mit aller Wundermacht, die ächtem Gesange innewohnt, ans Herz dringen müssen. Es hat sich hier in Wahrheit „Liebe und Lenz" vereinigt, um der Melodie den Charakter süß-sehnenden, wie frisch-kräftigen Gefühles zu verleihen. Wir empfinden in den Einleitungstacten den Athem wonnig warmer Frühlingsluft, und wie aus dem Weben des Naturlebens heraus ertönt das herrliche Lied Siegmunds. Bei immer festgehaltenem großen Melodieströme schmiegt sich der Ausdruck mit reichem Wechsel allen einzelnen Momenten der Wortdichtung an. Auch hier sehen wir, wie die modulatorische Construction eine sehr einfache ist; die Ausweichungen gehen immer in die nächstverwandten Tonarten. Die Uebertragung fürs Clavier ist eine sehr gelungene und nicht zu schwierige, so daß dieses Stück allen geübteren Spielern zugänglich ist. Taufig hat in beiden Stücken eine besondere Befähigung für derartige Bearbeitungen gezeigt, und wir hoffen noch öfter denselben auf diesem Gebiete thätig zu sehen. 8.

Correspondenz.

Leipzig.

Am 12. d. M. fand eine Musikaufführung des Riedel'schen Vereines in der Thomaskirche statt. Das Programm enthielt folgende Werke: Das dreichörige Benedictus von Gabrieli, Lamentation von Allegri, einen Psalm für Alt-Solo von Marcello, gesungen von Frau Krebs-Michalesi, Compositionen für die Orgel von Muffat, vorgetragen von Hrn. Thomas, zwei geistliche Hussitenlieder und ein altböhmisches Morgenlied, einen Psalm von Schütz, ebenfalls von Frau Krebs-Michalesi vorgetragen, das dreichörige „Saul, Saul was verfolgst du mich" von Schütz, und eine Frank'sche von A. v. Dommer für Chor bearbeitete geistliche Melodie: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn." Wir beschränken uns für heute auf die Mittheilung, daß die Ausführung aller genannten Werke eine höchst gelungene war, und von dem tiefen, eingehenden Verständnisse derselben durch den Dirigenten Zeugniß ablegte. Die Leistungen dieses Vereines zeigen, welche Stufe der Vollendung des Chorgesanges durch ausdauerndes Wirken und hingebenden Eifer erzielt werden kann. Frau Krebs-Michalesi sang mit ebenso edlem, wie warm empfundenem Vortrage und Hr. Thomas bewährte sich als trefflicher Orgelspieler. Wir kommen das nächste Mal ausführlicher auf diese Aufführung zurück, umsomehr, da die obengenannten Werke uns zu einem genaueren Eingehen Anlaß bieten. H. P.

Wien.

Von großen Vocalconcerten gab es noch zwei denkwürdige Sing-Akademie-Abende. Der zunächst liegende dieser letzteren brachte eine Reprise der Seb. Bach'schen „Matthäuspassion." Als Dirigent fungirte Hellmesberger, da der verewigte Stegmayer kurz vor der Aufführung bedenklich erkannt war. Die Partie des Evangelisten fiel diesmal Hrn. Erl, der kleinere Tenorpart einem mir nicht mehr erinnerlichen Sänger, die musikalische Vertretung der hochbedeutsamen Partie Christi Hrn. Mayerhofer zu. Das Violinsolo spielte Hr. Hoffmann, Mitglied der Hofoperncapelle. Im Uebrigen wurde die vorjährige Besetzung beibehalten. Das herrliche Werk bewährte neuerdings seine unvergängliche Zündkraft in All' und Jedem. Hellmesberger's Directionsweise ist, wie sein Geigenspiel und wie der ganze künstlerisch angelegte Mensch überhaupt, gewissenhaft, gewandt, stellweise feinsinnig, doch zu sehr nach Außen prunkend. Letztere Eigenart beirrt namentlich einem so tiefbeschaulichen, von der ersten bis zur letzten Note seelenhaften Tonwerke gegenüber, wie es diese unbedingt keuscheste, dabei theistisch-philosophische Kirchenmusik voll reinsten Glaubens, innigster Liebe und vollgewichtigster Wissensfülle ist. Erl sang tactfest, doch undurchwärmt. Der zweite Solotenor war leider auch technisch seiner Aufgabe nicht gewachsen. Mayerhofer's Betonen war schwunghaft, doch stellenweise zu stark aufgetragen im Sinne der diesem trefflichen Künstler zur zweiten Heimat gewordenen Bühne. Das Geigensolo war notengetreu, doch farblos hingestellt. Die Chöre gingen frisch und weihevoll, ein schönes vom vorigen Jahre herrührendes Geisteserbe. Dasselbe gilt vom Wirken des Orchesters. Unter den Werken, welche in den sogenannten außerordentlichen Concerte der Singakademie aufgeführt wurden, sind die Chöre und Vocalquartette von Veit, Esser, Mendelssohn und Schumann zu erwähnen.

L. A. Zellner's „historische Concerte" hatten, in diesem Jahre fortgesetzt, neuerdings guten Zug und gefunden, vielfach anregenden musikalischen Kern. Sie gehören unbestritten in die kleine Zahl derjenigen Erscheinungen, welche unser künstlerisches Erkennen um ein Beträchtliches vertieft, vermannigfacht, daher vorwärts gedrängt haben. Zellner ist ein Musiker von feinfühligem Tacte und reifer, vielseitiger Bildung. Wie nur Wenige seiner Sphäre, ist er der des Programmentwurfes und seiner gleich logischen wie anziehenden Gliederung Herr und Meister. Namentlich bewährt sich dieses Schürfen gegenüber der älteren, vor-Bach'schen Zeit als ein glückliches Verfahren. Immer trifft es hier den rechten Punct des Gehalt- und Reizvollen. Die hervorragenden Componisten der neuen und neuesten Musikrichtung waren mehr in flüchtiger Weise abgethan. In vier Concerten entfielen auf Schubert nur ein Chor aus „Rosamunde", ein Menuet und Adagio aus einem nachgelassenen Streichquartette. Mendelssohn erschien lediglich mit seinem „Nachtliede" aus Op. 71, und Vocal-Quartette. Von Beethoven wurde ebenso vollständiger Umgang genommen, wie von den Romantikern, von Berlioz und endlich von den Neudeutschen. Dagegen war Rubinstein in jedem Concerte, zumeist sogar durch umfängliche, mehrsätzige Werke vertreten. Für Spohr, den, wie bemerkt, vollständig ignorirten Meister, hat uns das Zellner'sche Programm, durch zwei — allerdings unter anderen Verhältnissen ganz annehmbare — Exemplare seines französisch-deutschen Nachtreters Onslow schadlos halten zu können vermeint. Dagegen erschien Prinz Louis, der seinerzeit hochüberschätzte, jetzt allerdings nicht ohne Grund vergessene Abklatsch dieser Richtung, mit einem gründlich langweiligen, breitschwätzigen, kein Ende nehmen wollenden Opus, dem Clavierquartette in Fmoll. Auch Seb. Bach, der unerschöpfliche Sänger für Herz und Gemüth, hätte nach vocaler Schaffensrichtung lebensvoller vertreten

sein dürfen, als durch seine frostige Baßsolo-Cantate: „At more tradi-tore.“ Täuscht uns unsere Bach-Kenntniß nicht, so ist eben dieses Werk das einzige schwache, lediglich formell-virtuosenhafte, das der Meister — wer sagt uns denn, wodurch veranlaßt und welchem ihn vielleicht lästig bedrängenden Sänger zu Gefallen — ganz flüchtig hingeschrieben. Auf wiener Bach-unkundigen und noch lange nicht in voller Liebe zum vielen Besten und Herrlichsten, das dieser Meister gebracht, erstarkten Boden verpflanzt, kann solche Gabe sogar gefährlich, weil auf alle noch sehr jungen Keime besseren Fühlens und Erkennens zerstörend wirken. Wie lange ist es denn her, daß man hier in Bach nur immer den großen Formalisten angestaunt hat, von dem noch ungleich größeren Poeten indeß Nichts hören wollte? Der liebevolle Bach-Cultus Wiens datirt erst seit der vorjährigen ersten Aufführung der „Matthäuspassion“. Eingedenk solcher Jugend, gilt es dem heranzuziehenden besseren Sinne nur Gleichartiges, ja wenn möglich noch Höheres und Tieferes, als dieses Opus zu bieten. Soweit die Schattenseiten des Zellner'schen Programms. Die Lichtpuncte wurzeln, wie bemerkt, im geistvollen Vergangenheitscultus der vor-Bach'schen Zeit und im sinnigen Gruppiren dieser denkwürdigen Elemente. So erblicken wir das 13. Jahrhundert im untrüglichen Spiegel seiner Minnesänger-Anmuth hingestellt durch zwei „Chansons“ vom Navarreser-König Thibaut. Aus dem 15. Jahrhunderte dämmert uns der beschauliche Heroismus eines „Schlachtgesanges“ Matthäus v. Kenet's entgegen. Das 16. Jahrhundert erschließt uns die melodisch-anmuthige Romantik dieser Epoche Beaujayeuls „Wechselgesang der Nereiden und Tritonen“ aus dem „Ballet de la Reine“. In einer vierstimmig (a capella) gesetzten Balletmusik Giovanni Gastoldi's tagt uns die schon in dieser Zeit nach mannigfachen Seiten hin regsame Poesie des Contrapunctes und der Harmonik. Eben dieselben Elemente kommen in einer „Passacaille“ Frescobaldi's und einem „Madrigal a 4 voci a capella“ von Orlandobi Lasso zur Offenbarung. In das schon ungleich vielgestaltigere Tonleben des 17. Jahrhunderts wurden wir sinnig eingeführt durch stimmungsvolle Orgelcompositionen von J. Pachelbel („Phantasie“), Zauchau („Choral-Trio“), Froberger („Toccata“), Speth („Toccata und Fuge“), ferner durch eben so geartete theils homophon, theils chorisch gestaltete Liedermusik von M. Weckmann, J. Schoop, B. Meier, B. Beckher, M. Siebenhaar und Alessandro Scarlatti, endlich durch den — freilich noch eben so zahm- wie steifcontrapunctisch klingenden, demungeachtet geschichtlich bemerkenswerthen — „ersten Streichquartettsatz“ von G. Allegri, dem Miserere-Sänger. Das unserem musikalischen Bildungsbewußtsein zunächstliegende 18. Jahrhundert stieg an der bezeichnend gegliederten Stimmungsleiter von N. M. Aubinot („Ariette“), zu J. Ch. F. Bach („Gesang mit Frauenchor“) zu J. P. Rameau's des geistreichen Musiktheoristen, experimentenreicher „G moll-Claviersuite“. Ueberspielend nach einer — sichtlich von Zellner — in fast zu üppigem, doch geistreich-modernem Sinne harmonisirten Clavier-Violinsonate P. Locatelli's ging das Programm organisch und chronologisch gleichberechtigt zu den bereits erwähnten Spenden Seb. Bach's. Dieser Riesengeist bahnte guten Weg den gleichnamigen Meistern J. Ch. Friedrich („Frauenchor“), C. Ph. Emanuel („Claviersonate C dur“) und Friedemann („zwei Clavier-Polonaisen aus C- und Es moll“). Solchem Aufschwunge in nach mannigfacher Seite hin der Jetztzeit Naheverwandtem gegenüber wirkten freilich R. Keyser's „Sopranarie mit Flöten-Viola-d'amour- und Clavierbegleitung“ und F. Veracini's „Sonate für Solovioline und Streichquartett“ etwas abgeblaßt formalistisch und kühl, wenngleich auch da interessante Züge der harmonischen Führung zu unläugbarem Vorscheine gedrungen waren. J. J. Rousseau's „Duo des roses“ für Sopran und Tenor ist hinwieder frisch, anmuthsreiche, dabei selbstständig im Sinne ächt polyphoner Schreibart entwickelte Tonsprache. Von einer ziemlich steifen „Aria di camera“ für Sopran von Hasse, an deren Stelle uns irgend ein Chorsatz dieses Meisters, oder eine der vielen herrlichen gleicher Art beizählenden Arbeiten Naumann's, Seidelmann's, Schuster's u. a. Dresdner Meister jener musikergiebigen Zeit ungleich wünschenswerther gewesen wäre, ging es mitten in die — als erklecklich matt-geschilderte — Strömung des mit Jos. Haydn anhebenden, bis zu sehr eng gezogenen Grenzen hinanreichenden und merkwürdigerweise mit Rubinstein abgeschlossenen Neugeistes, hinein.

Bezüglich der Aufführungsfrage alles Dargebotenen läßt sich hinblickend auf die betheiligten auserlesenen Gesangs- und Instrumentalkräfte unserer Hofoper, des akademischen Gesangsvereins, der vorgerückteren Conservatoriumszöglinge, des Hellmesberger'schen Quartettes und einzelner Virtuosennamen besten Klanges, wie u. A. der hiesigen Pianisten Dachs, Dunkl, Epstein und Scheimer, endlich der eben damals hier anwesenden HH. Jaell und Tausig, nur Vortheilhaftes berichten. Letzterer trug die oben erwähnte Suite von Rameau mit einer besonders charakteristischen Auffassung und klaren plastischen Darstellung vor. Außerdem spielte er noch die selten gehörte hochbedeutende Phantasie von Chopin. Der Schwerpunct des ganzen Unternehmens ist ohne Frage, wie in Zellner's Ordner- und Lenkertacte, auch in der meisterhaften Art seiner selbstständigen und begleitenden Vorträge auf dem „Harmonium“ zu erkennen. Dies Instrument kommt, so geistvoll behandelt, dem Orgelklange sehr nahe und ruft eine seltene Mannigfaltigkeit der Wirkungsfarben zu Tage. Namentlich eignet sich das Harmonium für die Darstellung getragener Tonsätze. Zellner's Uebertragungsweise solcher Stücke theils aus vocaler, theils aus instrumentaler, theils aus beide Arten mischender Sphäre in das Bereich des Harmoniumgemäßen ist ebenso anerkennswerth, wie sein lebens- und seelenvolles Wiederspiegeln derartiger Stoffe, und wie überhaupt der durch Zellner's Sachkenntniß und Thatkraft dem ganzen Unternehmen als solchem verbürgte künstlerisch-gesunde Kern. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— R. Wagner hat von der Direction des Nationaltheaters in Pest eine Einladung erhalten, daselbst zwei Concerte zu dirigiren.

— H. v. Bülow wird während des Sommers seinen Aufenthalt in Blankenborg bei Kopenhagen nehmen.

— Frl. Bettelheim, ist nach ihrer Genesung wieder im Hofoperntheater in Wien aufgetreten.

— Der Pianist Carl Tausig, der in den letzten Monaten durch Krankheit verhindert war sich künstlerisch zu bethätigen, befindet sich gegenwärtig in Ischl.

— Der Violoncellist D. Popper concertirt in den böhmischen Kurorten mit großem Erfolge.

— Frau Harries-Wippern gastirte mit bedeutendem Erfolge in Prag und wird in Leipzig mehrere Gastvorstellungen geben

— Frau Dustmann hat sich zur Stärkung ihrer etwas angegriffenen Gesundheit nach der Schweiz begeben.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die Aufführung der Berlioz'schen Oper: „Die Trojaner“ soll nun noch im lyrischen Theater in Paris stattfinden. Hr. Carvalho hat Mad. Charton-Demeur engagirt, welche die Rolle der Dido singen wird.

— Es soll Aussicht vorhanden sein, daß Cornelius' neue Oper „der Cid“ im Hofoperntheater in Wien zur Aufführung gelangt.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Oedenburg fand am 28. und 29. Juni ein Sängerfest statt, das erste, bei welchem deutsche und ungarische Sänger vereinigt waren. Zur Aufführung kamen u. A. Werke von Kreuzer, Schumann.

— In Lüttich fand am 7. Juli ein Musikfest statt, bei welchem Mendelssohn's „Walpurgisnacht“ (französisch) zur Aufführung kam.

— Am 7. d. M. feierte der Gesangverein der Pauliner in Leipzig sein 41. Stiftungsfest unter der Leitung des Dr. Langer. Mit besonderem Beifalle wurde unter den aufgeführten Stücken: die „Stiftungsfeier" von Mendelssohn, „Maienzeit" von Rietz (aus dem von Dr. Langer herausgegebenen Repertorium) und „Neuer Frühling" von Petschke, aufgenommem.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Graf Bacciochi ist zum Oberintendanten der kaiserlichen Theater in Paris ernannt worden; derselbe untersteht dem Ministerium des kaiserlichen Hauses und der schönen Künste.

— Der artistische Director der Gesellschaft der Musikfreunde, Hr. Joh. Herbeck in Wien ist zum zweiten Vice-Hofcapellmeister ernannt worden.

— Die Großherzogin von Weimar hat Berlioz, nachdem sie die Partitur seiner Oper „die Trojaner" kennen gelernt, ein begeistertes Schreiben und einen Diamantenring zustellen lassen.

Todesfälle.

— In Turin starb am 22. Juni der Capellmeister und Kirchencomponist Luigi Felix Rossi. Er war im Jahre 1805 in Branduzzo geboren, und ein Schüler Zingarelli's und Mattei's.

Nekrolog.

Christian Gottlieb Müller,
geb. am 6. Feb. 1800, zu Niederoderwitz bei Zittau, gest. am 29. Juni 1863 in Altenburg als Hof- und Stadtmusikdirector,

war der Sohn eines armen Leinwebers und Dorfmusikanten, und zeigte schon früh als Knabe Lust und Begabung zur Erlernung der Musik. Nachdem er ein Jahr die Weberei getrieben, ging er in die Lehre des Stadtmusikus Zimmermann in Zittau. Schon in dieser Zeit componirte er viel. Später ging er nach Würzen und Dresden, verkehrte dort mit C. M. v. Weber, der ihn in seinem Streben immer aufmunterte, dann nach Göttingen, von wo aus er L. Spohr Compositionen zur Durchsicht nach Kassel brachte. Später erhielt er eine Stelle in Leipzig als Violinist im Theater- und Concertorchester. Hier in Leipzig ertheilte er Generalbaßunterricht und zählte auch Rich. Wagner, Franz Abt u. A. zu seinen Schülern. 1829 ernannte ihn die Orchestergesellschaft Euterpe zu ihrem Director und hatte an ihm einen sehr thätigen und kenntnißreichen, erfahrenen Leiter, der sie dergestalt emporgehoben, daß die Winterconcerte dieses Vereines immermehr vom Publicum frequentirt wurden und eine ehrenvolle Stelle neben den Gewandhausconcerten einnahmen. Dabei war er im Componiren unermüdlich. 1838 wurde er zum Stadtmusikdirector in Altenburg erwählt und nach Bergt's Tode wurde er auch Hofmusikdirector daselbst, welche beiden Stellen er bis an sein Lebensende bekleidete.

Er schrieb fünf Symphonien, von denen zwei gedruckt sind und die ersten vier in den Gewandhaus-, alle fünf aber in den Euterpeconcerten aufgeführt wurden, verschiedene Concert- und Festouverturen, ein Oratorium: Christus am Kreuze, 2 Opern (Rübezahl und Otaubro), verschiedene Hymnen, Oden, Kirchenmusiken, Liedern, viele Streichquartette, Concertinos für einzelne Instrumente u. s. w.

Ueber ihn und seine Compositionen spricht sich R. Schumann in verschiedenen Recensionen, gesammelt unter dem Titel „Musik und Musiker" in lobenster und hochschätzender Weise aus (z. B. über die dritte Symphonie). Er ruhe in Frieden!

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage von
Friedrich Hofmeister.

Abt, Frz., Op. 248. 4 Lieder f. eine Singst. mit Pfte. (No. 1, Ueber die träumende Erde. 7½ Ngr. No. 2, So schlummere sanft. No. 3, Morgenständchen. No. 4, Vöglein im Kafig. à 5 Ngr. compl. 15 Ngr.

Bergson, M., Op. 52. Un Souvenir. Rêverie p. Pfte. 12½ Ngr.

——— Op. 55. Vénitienne. Barcarolle-Etude p. Prte. 10 Ngr.

Blume, Alfr., Op. 4. Die Vätergruft. Ballade v. Uhland, f. Bass (od. Bariton) m. Pfte. 7½ Ngr.

Böhner, L., Op. 53. Variationen über „God save the queen", f. Orgel (od. Pfte.). Neue Ausg. 7½ Ngr.

Brunner, C. T., Op. 422. 6 kleine u. leichte Rondinos über Volksweisen f. Pfte. zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.

——— Idem einzeln: No. 1, Miss Lucy Long. No. 2, Yankee doodle. Nr. 3, Spinn', meine liebe Tochter. No. 4, Der kleine Tambour. No. 5, Loreley. No. 6, Spazieren wollt' ich reiten. à 7½ Ngr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dupont, Aug., Op. 42. Valse (Bm.) p. Pfte. 15 Ngr.

Labitzky, Jos., Ausgewählte Tänze f. eine Violine. Op. 81. Lichtenstein-Walzer. Op. 85, Duoro-Walzer. Op. 86, Die Elfen. Walzer. Op. 92, Leinates Klänge. Walzer. Op. 104, Natalien-Walzer. à 7½ Ngr. Op. 112, Militär-Galopp. 5 Ngr. Op. 145, Frühlingsgrüsse. Walzer. Op. 193, Waldmeisters Brautfahrt. Walzer. Op. 214, Wilde Rosen. 3 Polkas. Op. 219, Lilie, Rose und Myrthe. 3 Polkas. à 7½ Ngr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Lindpaintner, P. v., Op. 170. No. 5, Hymne nach d. 67. Psalm Davids, f. 2 Ten. u. 3 Bässe. Stimmen. 7½ Ngr.

Lysberg, Ch. B., Op. 92. 3me Duo, sur Oberon, Preziosa, Freischütz de Weber, p. 2 Pftes. 2 Thlr.

Op. 93. Bergeronnette. Caprice p. Pfte. 17½ Ngr.

Mayerhöfer, A., Op. 6. Parafrazi z piosnek ukrainskich na Fortepian. No. 1, Dumka. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 6. Sonate (E) f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. 2 Thlr.

Mozart, W. A., Sonaten f. Pfte. u. Violine, f. Pfte. zu 4 Händen eing. v. R. Wittmann. No. 7 (B). 1 Thlr. 5 Ngr. No. 8 (Es). 1 Thlr. No. 9 (F), 1 Thlr. 3 Thlr. 5 Ngr.

Papendieck, H., Op. 6. Tarantelle p. Pfte. 17½ Ngr.

——— Op. 7. Douze Etudes mélodiques p. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Richards, Br., Op. 73. Adeste fideles. Portugiesische Volkshymne, f. Pfte. 22½ Ngr.

——— Op. 83. Ariel. Walzer-Capricco f. Pfte. 17½ Ngr.

Soeben erschien:

Gut Heil!

Turner-Fest-Marsch

für das

dritte deutsche Turnerfest in Leipzig.

Ueber das Lied:

Auf ihr Brüder, lasst uns wallen
In den grossen heil'gen Dom! (v. Stuhr.)

Für Pianoforte

componirt von

Friedrich Diethe.

Preis 5 Ngr.

Leipzig. Verlag von **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 24. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Braunsweig'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Neunundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schmidtbach in Wien.
Wad. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) — Eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in Leipzig. — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

(Fortsetzung.)

Die detaillirtere Schilderung der italienischen Oper beginnt Hr. Marx, wie billig, mit dem Gedichte und knüpft dabei an die Wahl des Stoffes an, als an den „ersten Charakterzug, den wir an dem Künstler gewahr werden". (S. 44.) Denn „ein jeder Künstler ergreift den seiner Natur und jedesmaligen Richtung entsprechenden Stoff", und „nicht blos die einzelnen Künstler, die Nationen selber werden durch diese Wahl gekennzeichnet. Die Hellenen fanden ihre Befriedigung in der Herstellung des Ideals, die Römer in den Metzeleien der Gladiatoren und Löwen"; — das ist die Moral der Fabel. Den ersten Charakterzug der ernsten Oper bezeichnet die Vorliebe für die den Sagen und Persönlichkeiten der Griechen und Römer entnommenen Stoffe, einige mittelalterlich aufgefaßte Bilder aus dem Morgenlande zugerechnet und bei Gelegenheit der folgenden Liste von classischen Namen werden wir belehrt, daß der fabelhafte Rhamses II. von den Griechen Sesostris genannt wurde. Diesen classischen Persönlichkeiten gesellen sich als helfende Mächte die „himmlischen Heerschaaren des Olymps" zu, die sich zu dem „lange vor unserem Zeitabschnitte und fortwährend die Herrschaft behauptet hatten, wenn auch nur auf den Schaubühnen, bei den Festen der Fürsten und in den allegorischen Dichtungen der Hofpoeten". Was aber thaten diese Helden und Götter auf der Opernbühne? — „Sie liebten", ruft Hr. Marx verächtlich aus. — Im Grunde aber thaten sie doch klug daran!

Aber es konnte ja nicht die wahre Liebe sein; denn jene Helden und Herrscherinnen sind nur „larven- und flitterreiche Maskenanzüge, aus denen das ewig gleiche Gesicht der alltäglichen Vergnüglichkeit breit hervorlächelt." Zu ihnen paßt weder die wahre Liebe, „noch hätten sie sie ganz ausfüllen können".

Damit wird als der zweite Charakterzug der großen Oper das „Schaugepränge" motivirt, es wurde „dem Auge vorgebildet, wo man tieferer Anregung nicht mächtig war, oder nicht mehr begehrte."

Da jedoch dies Alles zur Unterhaltung auf die Länge nicht hinreichen wollte, so war ein Drittes nothwendig, nämlich „Bereicherung und Mannigfaltigkeit des thatsächlichen Inhaltes durch Verdoppelung seines Hauptmoments und durch fremdartige Zusätze" (49), d. h. es wurde neben das eine Liebesverhältniß ein zweites, womöglich ein drittes gestellt und der Liebe alle verwandten und fremden Motive zugesellt — „kurz der ganze gemeine und gemüthfremde Hofwust, den man mit jenen Masken aus der schlechtesten Zeit der römischen Kaiser herübergenommen und an den kleinern Höfen täglich zu beobachten hatte. Dies Alles, Ueppigkeit, Ehrsucht und Intrigue lag auch in der Sinnesart der Italiener jener Zeit" und „die Oper war das Kind des wirklichen Lebens, dem Erzeuger Zug um Zug sprechend ähnlich".

Dieses wird man an den Texten zweier Opern von Scarlatti und Händel im Besondern durchgeführt und dann der Schluß gezogen, daß die italienische Oper eigentlich ein „dolce far niente mit seinem Halbschlummer des Geistes und Gemüthes, wie Banquiers nach fettem Mahle" genehm finden, sei. „Ein Drama ist das nicht, und giebt das nicht."

„Und wenn es ein Drama! Was soll hier Musik?" — sie, die die Stimme der „einfachen unverstellten Natur" ist: „was konnte sie hier?" — (57.)

Was kann sie überhaupt in einem wahrhaftigen Drama? —

Die Anwendung der socialen und namentlich politischen Zustände auf die musikalischen Leistungen der Völker ist, wie es scheint, ein Steckenpferd der deutschen musikalischen Puristen, wiewol derartige Expectorationen weder uns klüger, noch die Geschichte weiser machen. Weit passender und praktischer war es, das Wesen der Musik, wie es sich geschichtlich darlegt, zu erfassen und aus ihm vorläufig die Erscheinungen zu beurtheilen, als voreilig die in der Geschichte waltende Vernunft zu corrigiren. Wie die Sculptur in der antiken Welt den natürlichen Mittelpunct der künstlerischen Phantasie bildet, so wußte, sobald die christliche Anschauung den Schwerpunct des menschlichen Daseins einseitig auf das seelische Wesen warf, die Musik, der reinste und unmittelbarste Ausdruck des Gemüthslebens mit seinem unbestimmten Sehnen und Hoffen, eine ähnliche Bedeutung und Stellung zu gewinnen. Wie aber sollte diese, aller objectiven Stützen entbehrende, schüchtern in sich

zusammengekauerte Kunst einen Halt finden, als sie nach jahrhundertelanger Pflege in Kloster- und Kirchenhallen zum ersten Male in das bunte Weltleben trat? Sie bedurfte vor allem ausgebildeter menschlicher Typen, um die Sprache der Leidenschaften zu erlernen, eines fertigen Apparates von Situationen, um sich in dem dramatischen Ausdrucke zu üben. Und ein Glück war es, daß ihr die Renaissance mit jenem Traume vom antiken Drama die Stoffe und Personen des classischen Alterthums entgegenführte, welche der Phantasie Anregung und eine bestimmte Richtung gaben, den Sinn gleich anfangs vom Gemeinen ablenkten. So waren also jene Helden und Götter, welche nur eine oberflächliche, leichtsinnige Beobachtung für Namen von leerem Schall für ixiontische Gebilde nehmen kann, weil sie nicht mit der Gegenwart in unmittelbarer Beziehung standen, in der That allgemeine, das reiu Menschliche in der Mannigfaltigkeit seiner Gattungsunterschiede darstellende Formen, durch die Musik wurden sie zu concreten, — nicht in Wort und Handlung, sondern im musikalischen Ausdruck, — Erscheinungen. Sie liebten sich, zum Entsetzen des Hr. Marx, weil die Liebe das fundamentale Element der Musiksprache ist. Ob sie wahr und rein war, diese Liebe, ob nur Tändelei, darauf konnte es vorläufig nicht ankommen, da die Musik nur die intensiveren Grade der Leidenschaft, nie aber deren sittlichere Schattirungen und noch weniger die sittlichen Motive wiederzugeben vermag, und der Phantasie des Musikers die Ergänzung des Gedichts überlassen blieb. Daß ferner das Schaugepränge als Bedingungen der jungen Oper auftrat, daß sich die Liebesverhältnisse vervielfachten, war ganz in der Ordnung, das erste als Anregungsmittel für die musikalische Phantasie, das zweite, um die Peripherie der Leidenschaften durch eine mannigfaltige Scala von Momenten zu erweitern. Kurzum, die Italiener handelten als Leute von Einsicht und Bildung; sie wollten weder, noch konnten sie ein Drama nach modernen Ansprüchen schaffen, sie gaben schlechthin musikalische Gebilde dieser Form in Ermangelung einer andern; sie ahnten mit richtigem Instincte, daß die Vielseitigkeit eines dramatischen Ausdrucks die Virtuosität in der Zeichnung des „Einzellebens" als unerläßliche Bedingung voraussetzt. Hätte sich Hr. Marx in der Geschichte der bildenden Künste etwas umgesehen, so würde er denselben Standpunct künstlerischer Anschauung in den ältern italienischen Malerschulen wiedergefunden haben; so viel ich aber weiß, ist dieser ihnen nie zur Decadenz angerechnet worden.

Bei solchen Prämissen muß nothwendig der Conflict mit der Geschichte endlich zum offenbaren Bruche führen, der sich auch schon bei der Entwickelung des „musikalischen Ausbaus" einstellt. Mit dem precären Maßstabe moderner Ansprüche die Erscheinungen messend kann der Verfasser natürlich nur Widersprüche auffinden, und der bei jeder Gelegenheit ausgehängte philantropische Spruch: man könne von einem Volke nur das verlangen, was Natur und Geschichte aus ihm gemacht haben, dient dazu, den Gegensatz des „so sollte es sein und so ist es" recht schneidend hervorzuheben. Das einseitige Vorwalten des musikalischen Elements und näher des Gesanges, das bezeichnet die große Verwirrung dieser Schule und Zeit. Sie begründet sich auf die Gewaltherrschaft der Melodie, oder genauer gesagt „einer allein herrschenden Melodie", in der „die Subjectivität, das alleinige Gelten oder Vorwalten der Persönlichkeit den gewissen Ausdruck findet?" (59.) Ich bitte, die Aufmerksamkeit auf diesen Satz zu richten, mit dem Hr. Marx unbedachtsam eine Waffe gegen sich selbst geschmiedet hat. — Für die alleinherrschende Melodie mußten durchaus die günstigsten Stimmen erkoren werden, und damit war zunächst die Herrschaft der Sängerinnen und Castraten entschieden, deren physische und moralische Eigenschaften den Verfasser zu interessanten Erörterungen begeistern. Danach bestimmt sich nun „durchaus folgerecht die ganze Anlage der Musik", d. h. die Stellung einer dreitheiligen oder dreisätzigen Symphonie als Ouverture, die Bevorzugung der Arie und in Folge des unvermeidlichen Hervortretens der Gesangvirtuosen die formelle Anlage dieser Arie nach der Chiffre „HS. M. D.C.", d. h. Hauptsatz, Mittelsatz, Dacapo, oder mit andern Worten, nach der „ersten oder zweiten Rondoform" (70). Wann diese Form erfunden sei, darüber ist der Verfasser in Zweifel, aber „sie mußte sich gestalten, sobald man über die Grenze des Liedsatzes hinausging. Dies geschah wol Schritt für Schritt". (71. Anmerkung.) Nein, Hr. Marx; denn die vollständig entwickelte Arie der Venetianer entbehrt noch zur Zeit Scarlatti's des Mittelsatzes; dieser scheint vielmehr aus der neapolitanischen Gesangsschule zu stammen und kam, soviel jetzt erweislich ist, nach Scarlatti in allgemeineren Gebrauch. —

Beiläufig muß ich hier bemerken, daß es mit jenen sogenannten Rondoformen nicht ganz richtig steht. Ich weiß, daß Hr. Marx ein ganzes Nest derartiger Gestaltungen im Sacke trägt, und sie nach Gelegenheit nummernweise aufzählt. Dies hindert jedoch nicht, daß die Theorie selbst falsch ist, denn die Geschichte kennt nur eine Rondeform, d. h. eine Satzform, die dem Hauptgedanken ohne eigentlichen Nebensatz in dreimaliger Vorführung behandelt. Sie entstammt dem alt-französischen Rondeau und ihre Verwendung als Arie gehört der französischen Schule an. Eingeführt in die italienische Oper wurde sie keineswegs von Piccini, wie Jahn irrig behauptet, sondern schon früher und zwar wahrscheinlich von Gluck selbst, in dessen Telemaco sich wenigstens das erste vollkommenere Beispiel vorfindet, wiewol es vor ihm an Ansätzen nicht fehlte. Die spätere Verbindung dieser Form beweist nicht die Legitimität der Marx'schen Familie. —

Die Bestimmung der Arie wird vor Allem auf die Virtuosität des Sängers, dann auf seine Macht über das Gemüth bezogen; die letztere Eigenschaft kommt indeß nur ausnahmsweise zur Anwendung und fällt außer dem begleitenden Recitativ der einfachen Arie (Cavatine) zu. Aus diesen Ursachen ist die erste hervortretende Partie die Passage, welcher als „creatürlichem Ausbruche der sich selbst überlassenen oder der im Unbestimmten schwebenden Lebenslust sich wiegenden Seele" nur in seltenen Ausnahmefällen tiefere Bedeutung zuerkannt werden kann. Ueberhaupt ist die eigentliche Coloratur nur „Stimmbewegung rein musikalischen Gehalts, Wirkung aufs Ohr ohne Anspruch auf Theilnahme des Gemüths", und zwar um so mehr, als der musikalische Gehalt nothwendig gering sein kann, „weil die stimmgünstigen Motive selbst sehr beschränkt sind." (73.) Schon die hieraus sich ergebende übermäßige Ausdehnung muß die Lebendigkeit der Handlung lähmen; mit einem Worte: überall ist dem Drama der Lebensweg abgeschnitten." (76.) Schließlich wird mit Bezug auf Heinse und Chrysander die Frage: „ob die italienische Opernmusik irgend einem Begriffe von Schönheit entspricht, oder sich — ein höchst zweideutiges Lob — der Natur nähert" — abgewiesen, denn es handelt sich nur darum, „ob sie wahrhaft dramatisch, thatsächlich, ob sie die handelnden Personen nach Charakter und Lage bestimmt hinstellt" (78), und das Endresultat des Ganzen ist, daß für die damaligen Componisten „weder der ernste Anspruch der Handlung, noch die Strenge des Charakters, noch der Sturm der Leidenschaft" vorhanden sei. (80.)

In der That! Dieses Finale ist ein Meisterstück schlauer

Diplomatenkunst. Hr. Marx weiß sich pfiffig den Rücken zu decken; hinter seinem Bollwerk: darum handelt es sich nicht — kann er nun ruhig den Gründen gegen seine aufgestellte Caricatur der italienischen Musik gewähren lassen. Nur schade, daß die Frage falsch gestellt ist; denn hier, Hr. Marx, kann es sich nur darum handeln, ob die italienische Musik die Elemente zu den früheren Formen des dramatischen Ausdrucks enthält, ob sie mithin zu diesem Ziele einen Fortschritt aufweist. Wohl mußte daher auf dem Gedanken der Schönheit eingegangen werden; denn, obgleich Plato gesagt hat, „was schön sei, ist schwer zu sagen" (77), so müssen wir doch leitende Begriffe davon in unserm Bewußtsein haben, oder wir begeben uns von vorn herein alles Rechtes auf Bestimmungen über den dramatischen Styl. Ich beziehe mich hierbei im Besondern auf die Anmerkung über Reichhardt (40), wo der „geistreiche alte Herr" mit seiner Bezeichnung der italienischen Oper als der Periode des schönen Styls unsern Verfasser in den Harnisch bringt. Von dem Prädicate des „schönen Styls" will nun Hr. Marx entschieden nichts wissen und auf der andern Seite spricht er der italienischen Kunst allen dramatischen Charakter ab. Somit sind wir genöthigt, uns selbst einen Weg zu bahnen, da wir einmal an den Krebsgang dieser kunstgeschichtlichen Periode nicht glauben wollen, und selbst gegen seinen Willen soll uns Hr. Marx dazu behülflich werden.

Die alleinige Herrschaft der Melodie begründete nach dem Verfasser den Verfall der idealen Kunstrichtung; „denn in der Melodie findet das Vorwalten der Persönlichkeit den gemäßen Ausdruck, wie in der Polyphonie „Personen, die sich mehr oder weniger von einander unterscheiden, in Handlung treten". Den Italienern aber lag die Befriedigung der Subjectivität an der reinen und alleinherrschenden Melodie näher als die Polyphonie, ungeachtet ihres „größeren geistigen Reichthums". In diesem Gedanken ist eine Wahrheit; allein sie gereicht, wie schon bemerkt, dem Verfasser selbst zum Nachtheil. Denn mit jener Definition wird das Stadium des poetischen Ausdruckes bezeichnet, welches jegliche Kunst in ihrer Entwickelung zu durchlaufen hat, d. h. jener Standpunct, auf dem das allgemeine Menschliche zur isolirten Persönlichkeit in der Form des Einzellebens durchgebildet ist. Diesen Standpunct aber will der Verfasser für die Oper nicht anerkennen.

Ich frage nun Hrn. Marx, ob bei der Schilderung des Einzellebens als solches der Contrast auf und nieder wogender Stimmungen und Gefühle keines wahrhaft dramatischen Ausdrucks fähig ist. Der einseitige Formalismus thut dem ebenso wenig Eintrag, wie die stereotype Wiederkehr bestimmter Formen und Motive der Dramatik der Antike, und die Musik, diese flüssige Sculptur, bedurfte bei ihrem unbestimmten centrifugalen Wesen vor allem eines schematisch ausgeprägten Formenbildes, in dem der Wellenschlag des Gefühlslebens sich regelte. Es kommt nur darauf an, das musikalische Mittel zu finden, welches die Monotonie der Form durch anregenden Wechsel aufhob, und dieses tritt uns in der Passage, oder vielmehr der Coloratur entgegen. — Ja der Coloratur! — Ja wohl, in derselben und zwar in der großen Brillantcoloratur der solennen Arie. — O ich weiß, daß eben diese Coloratur das vornehmste Ziel der Angriffe gegen die italienische Musik ist; man hat sie sogar mit dem Zopf des 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht, denn man ahnte ja nicht, daß ihr Lebensalter viel weiter, bis in die graue Zeit des ersten Mittelalters hinauf reicht. Jetzt, wo die Neumenschrift keine räthselhafte Hieroglyphik mehr ist, wo ein großer Theil von Kirchengesängen aus dem 8. und 9. Jahrhundert in ihrer Ursprünglichkeit bloß liegt, jetzt sehen wir aber diese Coloratur, merkwürdig genug, an der Schwelle einer großen und langen Kunstepoche in vollster Blüthe und mit einer Fülle von rhythmischen wie melodischen Nummern prangen, gegen welche sogar die modernen Musterbilder zurücktreten; und ebenso sehen wir sie im 17. u. 18. Jahrhundert, wiederum an der Schwelle einer neuen Stylperiode, mit gleicher Herrschaft auftreten. Das, meine ich, beweist vorläufig so viel, daß dieser Styl tiefer begründet war, als dem „Bedürfnisse träumereicher Hörer" genug zu thun, welche „die Wellen des Genusses im Halbschlummer der Seele wollüstig einschlürfen". (80.) Für den dramatischen Ausdruck, wie ihn jene Zeit verlangte und verlangen mußte, war aber die Coloratur vorzüglich geeignet, weil sie in Folge ihrer instrumentalen Factur dem Ausdrucksvermögen den weitesten Spielraum gewährte. Dieselbe Passage konnte in den Organen eines genialen Virtuosen heute das leichte Spiel süßer Tändelei, morgen das großartigste Bild mächtiger Leidenschaft abstrahlen, und hierin liegt der Grund, warum Sänger und Sängerinnen damals den Dichter und Musiker in den Hintergrund drängten, wie in neuerer Zeit der Pianovirtuose den schaffenden Componisten; warum ferner auf die Stimmbildung des Soprans als des vollkommensten Instrumentes eine so ängstliche Sorgfalt, eine so überaus lange Zeit verwandt wurde. Daß Eitelkeit und Virtuosentik auf der einen Seite, Indolenz und Genußsucht auf der andern das Bild künstlerischen Wirkens und Aufnehmens trüben: mein Gott! ein jeder gesunde Organismus treibt Parasitenauswüchse. Muß man deshalb mit dem Bade das Kind verschütten? —

Mit einem Worte, die Arie sollte freilich die Virtuosität des Sängers, aber damit zugleich „seine Macht über das Gemüth" enthalten, und diese Eigenschaft kam keineswegs „gewissermaßen und ausnahmsweise" zur Anwendung, wie Beispiele in Fülle bezeugen, und der „Philister" konnte somit getrost sich „aufs Glatteis der Kunst" (69) begeben; es widerfuhr ihm nichts Böses, wofern er nur das Gute suchte.

Der „Sturm der Leidenschaft" wäre also wenigstens möglich und findet sich in vielen Gebilden wirklich vor; auf den „ernsten Anspruch der Handlung" wie auf die „Strenge des Charakters" mag aber die italenische Oper ruhig Verzicht leisten, auf das Erste, weil es als ein dem musikalischen fremdes Element außerhalb ihrer Peripherie lag, auf das Zweite, da es sich hier um allgemeine menschliche Typen handelte. Ueberhaupt verhält es sich mit der musikalischen Schilderung dramatischer Charaktere auf eine eigenthümliche Weise, da weder die sittlichen Motive noch die sittlichen Conflicte der Handlung, sondern nur der Reflex dramatisch situirter Persönlichkeiten in bestimmten Stimmungen musikalisch gezeichnet werden kann. Die Oper beruft sich schon durch ihre Sprache auf eine ideale Welt, wo die Handlung nur Schein ist und das Pathos sich an die Maschinerie des Wunderbaren lehnt, und es giebt in Wahrheit nichts Widerlicheres, nichts ästhetisch Ungesunderes, als die opernhafte Behandlung historischer Stoffe, wie z. B. die Hugenotten, in denen die Geschichte selbst zur ernsten Tragödie wird. Hieraus ergiebt sich zugleich die Berechtigung der mythologischen Welt und der zur Sage gewordenen Geschichte für die alte italienische Oper, und eben daraus widerlegen sich von selbst die Vorwürfe, welche man den Wagner'schen Stoffen gemacht hat. Von einer Zeit aber zu verlangen, was nicht in ihrer Mission lag, an ihr zu tadeln, weil sie sich gerade so und nicht anders äußerte: das beweist zum Mindesten eine sehr dilettantenhafte Anschauung von der Geschichte selbst.

(Schluß folgt.)

Eine Aufführung des Riedel'schen Vereines in Leipzig.

Es ist von Bedeutung, daß mit dem großen Aufschwunge, den die schöpferische Thätigkeit auf musikalischem Gebiete in dem letzten Decennium genommen hat, ein immer tieferes Eindringen in die bewährten Werke vergangener Zeiten Hand in Hand geht. Im Gegensatze zu der Anschauungsweise des vorigen Jahrhunderts, welches in der sogenannten Epoche der Aufklärung wenig Sinn für ein treues, objectives Erfassen fremden Geisteslebens hatte, sehen wir, wie in unserer Zeit in sich immer steigernder Weise die Fähigkeit zunimmt, mit congenialem Geiste einzudringen in das Eigenthümliche anderer Kunstepochen, und das Streben rege ist, ihre Schöpfungen in lebendiger Darstellung erwachen zu machen. Nachdem durch die höchst verdienstvollen Arbeiten gelehrter Forscher der große Reichthum älterer Tonkunst uns erschlossen wurde, war es nun die Aufgabe künstlerisch organisirter Naturen, den Bann blos abstracten Wissens zu durchbrechen, und Allen zur Erhebung und Freude eine neue wunderbare Tonwelt zu erschließen. Unter den Männern, welche mit Concentration aller ihrer Kräfte dieses Ziel verfolgten, wird Carl Riedel, der Gründer des Riedel'schen Gesangvereines, immer unter den ersten genannt werden müssen. Derselbe hat es mit der eisernen Energie, die uns nur dann erfüllt, wenn wir ein wahrhaft großes Vorhaben verwirklichen wollen, dahin gebracht, daß die von ihm veranstalteten Aufführungen zu einer hohen künstlerischen Vollendung gediehen sind. Besonders bei Chorwerken a capella wo die Ausführenden der Unterstützung durch Instrumente entbehren, hätte man es vordem nicht für möglich gehalten, mit Sängern, die Dilettantenkreisen angehören, solche Resultate zu erzielen. Hier sehen wir eine Aufgabe verwirklicht, die eine der wichtigsten ist, welche die Gegenwart zu lösen hat. Sie besteht darin, daß auch diejenigen, welche ihr Leben nicht ausschließlich der Kunst widmen, nach Maßgabe ihrer Fähigkeit mitthätig Antheil nehmen an der Darstellung und Verwirklichung von Kunstwerken. Wenn der Staat diese Bestrebungen, welche von Einzelnen mit persönlicher Aufopferung angebahnt sind, unterstützen würde, so wäre dies der erste und wichtigste Schritt, eine wahrhaft künstlerische Bildung im ganzen Volke zu erzielen. Damit wäre zugleich ein Damm entgegengestellt gegen den überwuchernden Dilettantismus, der so sehr dazu dient, in der Musik ein kleinliches und verzärteltes Empfindungsleben zu zeitigen. Die natürliche Folge hiervon ist, daß ein Publikum, in dem so verbildete Individuen zahlreich vorhanden sind, unfähig wird, ein großes und tiefes Gefühlsleben nachzuempfinden, und daß dann jeder gewaltige und energische Ausdruck in so entnervten Persönlichkeiten Entsetzen hervorruft, da sie nur gewöhnt sind, sich in einem Nichts „flacher Unbedeutendheit" zu schaukeln. Und da sind die alten Werke kirchlicher Tonkunst ganz geeignet, das Gemüth wieder an die erhabenen Schauer der Unendlichkeit zu gewöhnen, den Geist zu großem Gefühlsleben zu erheben. Allerdings muß es, wenn solche Ziele erreicht werden sollen, der Dirigent dieser Werke auch verstehen, dieselben den Ausführenden zu innerem Eigenthume zu machen, damit sie dann mit Betheiligung ihrer ganzen Persönlichkeit bei der Ausführung derselben thätig sind. Dies versteht nun Riedel in geradezu meisterhafter Weise. Die Methode des Studiums von Chorwerken, welche er anwendet, ist eine ganz neue. Dadurch, daß Riedel überall, wo es thunlich ist, die lateinischen Texte ins Deutsche übersetzt, dabei ebensosehr auf singemäße Wortstellung, wie auf engen Anschluß an den musikalischen Ausdruck Rücksicht nimmt, giebt er den ausführenden Sängern sogleich einen festen Anhalt, der ihnen das Verständniß der Musik vermittelt. Es steht dies Verfahren auch im vollsten Einklange mit dem Stande der Kunstentwickelung der Gegenwart. Wir verlangen jetzt zu der Wärme des Herzens auch das Licht des Geistes; denn nur wo Beides aufs Innigste verbunden ist, entsteht ein wahrer Kunsteindruck. Weiter weiß Riedel das Augenmerk der Ausführenden auf richtige und energische Betonung der Worte, ebenso auf ein sinnvolles Phrasiren der musikalischen Perioden zu richten. Tritt dann von Seiten des Dirigenten eine immer auf das Totale gerichtete Auffassung hinzu, hat er die Fähigkeit, einen großen Zug in das aufgeführte Tonwerk zu bringen, so sind die wesentlichsten Forderungen erfüllt, welche zu stellen sind. Und Alles dies ist bei Riedel der Fall. Man sieht, wie er sich aufs Tiefste in die Kunstwerke eingelebt, wie er sie mit vollem Gemüthe nachempfunden und mit scharfem Blicke ihre charakteristischen Eigenschaften erkannt hat. Und dies bewährt Riedel auch bei der Zusammenstellung seiner Programme. Er nimmt hierbei sowol die nothwendige Rücksicht auf den Wechsel der Stimmungen, wie er auch immer dahin strebt, entferntere Kunstepochen durch überleitende Mittelglieder zu verknüpfen.

Das Programm der am 19. Juli stattgehabten Aufführung zeigte dies von Neuem. Die aufgeführten Werke sind durchweg Schöpfungen von hervorragender Bedeutung. Gabrieli's zwölfstimmiges „Benedictus" ist ganz geeignet, uns sogleich in eine erhabene, weihevolle Stimmung zu versetzen. Gabrieli behandelt einen jeden der drei Chöre als ein selbstständiges Individuum. Der erste Chor besteht aus Sopran-, Alt- und Tenorstimmen; der zweite aus Alt-, Tenor- und Baßstimmen, der dritte wird nur von Männerstimmen gebildet. Der ganze Tonorganismus ist also in drei Stimmengruppen getheilt, von denen wieder eine jede ein in sich gegliedertes Ganzes repräsentirt. Auf den ersten Blick erkennt man, wie nicht etwa eine abstracte Stimmencombination von dem Componisten erstrebt wurde, sondern wie er das Ganze aus dem lebendigen Gefühle des elementaren Tonlebens heraus geschaffen hat. Meisterhaft ist die Art und Weise, wie der Charakter der Stimmgruppen zu contrastirenden Wirkungen und zu machtvollen Steigerungen verwendet wird. Bringt Gabrieli alle drei Chöre gleichzeitig, so finden wir in jedem derselben eine verschiedenes Princip der Gruppirung der engen und weiten Harmonielagen. Man könnte aus dieser Behandlungsweise eine Kunst der Instrumentation für Vocalcompositionen abstrahiren. Und nur hiedurch wird jener wunderbare Eindruck erzielt, den wir bei dem Erklingen dieser Harmonien erhalten, die in ruhig erhabenem Gewoge unser Ohr berühren. Bemerkenswerth ist es auch, daß in den älteren Compositionen der Gegensatz des Charakters der Dur- und Mollaccorde kein so schroffer ist, wie in den spätern Werken. Der Ausdruck hat noch nicht das Gepräge des individuellen Gefühles erlangt, demohngeachtet finden wir aber einen reichen Wechsel verschiedener Stimmungsgrade.

Allegri's „Lamentation" deren poetische Grundlage ein Klagelied des Propheten Jeremia's bildet, ist eine der herrlichsten Elegien, die unsere Kunst überhaupt aufzuweisen hat. In der Gestaltung der Form schloß sich der Componist eng an den Dichter an, so daß jede selbstständige Strophe auch als ein musikalisch abgeschlossener Satz erscheint. Hier sind es besonders die Schlußfälle mit ihren verhallenden Klagen, die wie ins Unendliche zu verschweben scheinen. Die öftere Anwendung der leeren Quinte bei den Cadenzen trägt viel zu dieser Wirkung

bei. Der Charakter des ganzen Stückes ist der einer milden Wehmuth, verbunden mit innigster Gottergebenheit. Die häufige Verwendung von Vorhalten giebt dem Ganzen ein fast modernes Gepräge, indem der Ausdruck oft der individuell melodischen Gestalt nahe kömmt. Ueberhaupt drängte sich uns bei Anhören der Werke altitalienischer Kirchenmusik wiederholt die Wahrnehmung auf, wie in allen nachfolgenden Kunstepochen kein Componist dieser Stylweise wahlverwandter ist, als Fr. Liszt. Wer dessen Messe, die Seligkeiten, den Schluß der Dankesymphonie kennt, wird dies Urtheil für richtig anerkennen. In diesen Schöpfungen finden wir ebenfalls jenen idealen Zauber, jene Klarheit und plastische Schönheit, die auch den Werken der alten Italiener ihr besonderes Gepräge verleihen. Den Schluß von Allegri's „Lamentation" bildet Viordi's später dazu componirtes: „Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu Gott dem Herrn." Dasselbe ist mit großer Kraft ausgeführt, und wirkt wie eine gewaltige, eindringliche Mahnung zur Bekehrung. Die Ausführung der Allegri'schen Lamentation, welche nur von einem kleinen Chore gesungen wurde, muß als eine meisterhafte bezeichnet werden. Die Darstellung war ein Muster dynamischen Nuancirung, wir vernahmen die feinsten Abstufungen der Tonstärke bis zum leisesten Verhallen. Um so mächtiger wirkte dann der Schluß, wo wieder der ganze Chor mit voller Kraft eintritt.

Marcello's Psalm für Alt mit Begleitung eines Solovioloncello, des Streichquartetts und Orgel, fesselt vor Allem durch die Wärme, oft sogar Leidenschaftlichkeit des Gefühlsausdruckes, und eine herzgewinnende Liebenswürdigkeit. Der Reichthum der dargestellten Stimmungen ist ein sehr großer. Das Werk, welches schon durch seine Länge für den Ausführenden keine geringe Aufgabe bietet, wurde von Frau Krebs-Michalesi mit eindringender Auffassung, und gefühltem und charakteristischem Ausdrucke wiedergegeben. Das Violoncell spielte Hr. Lubeck, mit schönem Tone, die begleitenden Streichinstrumente waren von Mitgliedern des Gewandhausorchesters besetzt. Die folgende Suite für Orgel (Ouverture, Andantino, Fuge und Finale) von G. Muffat, zeichnet sich besonders durch frische lebendige Motive aus, und wurde von Hr. Thomas mit großer Fertigkeit ausgeführt. Der genannte Künstler besitzt jedenfalls eine besondere Begabung für die Orgel, und kann sich bei weiterem Fortschreiten und bei Entwickelung einer charakteristischen Auffassung, einen Rang unter den Orgelspielern der Gegenwart erringen. — Die auf vielfach kundgegebenen Wunsch in dieser Aufführung wiederholten Hussiten-Lieder machten wieder einen tiefen, nachhaltigen Eindruck. Es ist ein dem deutschen verwandtes und doch auch individuell gefärbtes Seelenleben, das sich in diesen Gesängen ausspricht. Besonders der feurige „Feldgesang der Taboriten", (Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie von J. L. Zwonarz) mit seinem furchtlosen Todesmuthe, trägt ganz das specielle Gepräge des böhmischen Volkscharakters an sich. Der „Gesang der Kolchner" (Melodie aus dem 15. Jahrhundert, Harmonie vom Jahre 1573) ruht wieder mehr auf dem Grunde allgemein menschlichen Empfindens. Hier tritt der nationale Charakter zurück, gegenüber einem tiefen, auf sittlicher Grundlage wurzelnden Gefühle. Das Gebet der „in der Welt Bedrückten, die zu Gott dem Geber alles Guten" um Erbarmen flehen, ist mit einer ergreifenden Wahrheit ausgedrückt. Die äußere Gestaltung trägt hierzu wesentlich bei. Der Cantus firmus liegt im Tenor, der in tiefer Lage beginnt, in gleicher Weise treten die später einfallenden Stimmen hinzu, so daß auch der Klangcharakter die gedrückte Stimmung versinnlicht. — Das altböhmische Morgenlied (Melodie aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, Harmonie von J. L. Zwonarz) trägt den Charakter einer frischen Freudigkeit an sich. Hier wie auch in dem Taboritengesange wirkt der in den altböhmischen Melodien häufige Taktwechsel ungemein anregend und belebend. J. L. Zwonarz in Prag hat sich durch die Herausgabe und Bearbeitung dieser Melodien ein großes Verdienst erworben: Dieselben zeigen von dem tiefen Innenleben eines Nachbarvolkes, das immer mit der Entwickelung Deutschlands im engsten Contacte gewesen ist.

Der 18. Psalm von Heinrich Schütz für Alt-Solo, Orgel und Streichinstrumente ist ein Meisterstück psychologisch wahrer Charakteristik und von innigster Liebe erfüllten warmen Empfindungslebens. Der Ausdruck kindlicher Ergebung und freudigen Aufschwunges ist ein ebenso treffender, wie die Aussprache des von Todesschauern ergriffenen Gemüthes und angstvoll erbebenden Herzens. Auch hier zeigte sich Frau Krebs-Michalesi als eine tief empfindende Künstlerin. Es gelang ihr, die ganze Leiter der Gefühle mit ebenso treffender declamatorischer wie gesanglicher Betonung wiederzugeben. Dieses Stück führte organisch zu dem nachfolgenden Werke, dem vierzehnstimmig für drei Chöre mit Begleitung von Streichinstrumenten componirten „Saul, Saul, was verfolgst du mich?" von Schütz. Der Moment der Bekehrung Saul's ist von Schütz in einem in größten Dimensionen ausgeweiteten, fast mit dramatisch lebendigem Gefühlsausdrucke erfüllten Tonbilde wiedergegeben worden. Wie die Schauer des Gewissens berührt uns die aus der Tiefe ernst aufsteigende Mahnung, die sich dann zur mitden Frage sänftigt. Das Motiv wird erst von den tiefen Bässen intonirt, dann von Alt und Tenorstimmen aufgenommen, worauf wie verklärend die Sopranstimmen eintreten. Mit machtvollen Schlägen wechseln darauf alle drei Chöre mit den Rufen „Saul, Saul" auf dem D dur Dreiklange, und gehen wieder in weich verklingender Weise durch G moll nach G dur. Die strenge Mahnung: „Es wird dir schwer werden wider den Stachel zu löcken" ist mit treffendem declamatorischem Ausdrucke wiedergegeben. Eine ganz besonders gewaltige Steigerung erzielt Schütz durch eine auf die Dreiklangsfolgen der Dominanten der Tonarten F dur, G dur und A moll gebauten harmonischen Progression, bei welchen der Tenor immer unisono die Töne c, d und e in durchdringenden Rufen machtvoll erschallen läßt, während alle drei Chöre sich um ihn herum gruppiren. Ein genialer Zug ist der pianissimo verklingende und zuletzt nur zweistimmig gesetzte Schluß. Wir haben da das Gefühl, als wenn die ganze Vision wieder verschwände, die vordem aus den Tiefen unseres eigenen Innern zu lebendiger Gestalt erstanden war. Wie bei Gabrieli bildet auch bei Schütz (der bekanntlich ein Schüler des erstern war) ein großes gewaltiges Gefühlsleben die Grundlage für sein Schaffen und giebt demselben den Charakter einer Frische und Unmittelbarkeit, so daß diesen Werken auf keine Weise der Vorwurf, veraltet zu sein, gemacht werden kann. Ueberhaupt ist das schnelle Abfertigen älterer Werke mit dem hingeworfenen Ausspruche, sie seien veraltet, häufig nur ein Zeichen eigener geistiger Beschränktheit. Es ist eben nöthig, sich in das Alte in gleicher Weise einzuleben, wie dies bei neuen Werken geschehen muß, deren Verständniß sich auch nicht der blos passiven Geistesträgheit erschließt.

Mit dem Chore: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn", geistliche Melodie von J. W. Frank (1687), vier- und siebenstimmiger Tonsatz von A. v. Dommer, schloß die Aufführung in befriedigendster und würdigster Weise ab. Die Bearbeitung

A. v. Dommer's ist eine vorzügliche, der freudig-erhobene Charakter der Melodie gelangt durch die harmonische Unterlage erst zur vollen Wirkung. Besonders der siebenstimmig ausgeführte Schluß „Heilig" u. s. w. macht einen großen Eindruck. Der Satz beginnt in G moll und die einfache in B dur ausmündende Modulation wirkt hier mit aller ihr inwohnenden urkräftigen Frische. Wir schließen hiermit unseren Bericht über eine Musikaufführung, bei welcher wir einen der erhebendsten und tiefsten Eindrücke erhielten, welche die Tonkunst zu bieten vermag. Heinrich Porges.

Correspondenz.

Leipzig.

So lebendig es auch, äußerlich aufgefaßt, in letzter Zeit an unsrem Stadttheater herging, so viel Gäste namentlich zu Engagementszwecken uns besuchten, so verdient doch keine dieser zahlreichen Persönlichkeiten eingehende Betrachtung, und höchstens die zum Herbst an Stelle der abgehenden Frau Rübsamen-Veith neuengagirte Coloratursängerin Frl. Beitl wegen ihrer lieblichen Stimme und mancher guten musikalischen Eigenschaft Erwähnung; wogegen der als Nachfolger des Baritonisten Rübsamen bestimmte Hr. Hochheimer wol schwerrlich durchweg, selbst mäßigen Forderungen genügen dürfte. Eine wohlthuende Abwechselung in dieser Schaustellung von größtentheils namen- und stimmlosen Sängern gewährt das Gastspiel der Frau Harries-Wippern von Berliner Hoftheater. Sie trat bis jetzt als Margarethe im Gounod'schen Faust und als Agathe auf, eroberte sich im Fluge die Gunst gefüllter Häuser, und ließ sich durch die Tageskritik den reichen Beifall des Publicums bestätigen. Auch wir stimmen im ganzen Umfange ein. Frau Harries, die begabteste Schülerin des Prof. Schwarz in Berlin, schon als Concertsängerin während ihrer musikalischen Lehrjahre in Hannover geschätzt und geliebt, von feinster Bildung des Geistes, hat seitdem die überraschendsten Fortschritte gemacht, auf der Berliner Hofbühne festen Fuß gefaßt, sich durch die anhaltend bedeutenden äußern Erfolge in keinerlei Weise beirren lassen, von der soliden musikalischen Grundlage blosem Effect zuliebe sich zu entfernen; ihre ursprüngliche Gemessenheit, ja Kälte des Temperaments hat wärmere Streiflichter in sich aufgenommen, so daß jetzt kaum noch in kerndramatischen Ergüssen größere Innerlichkeit, Vollkraft der Leidenschaft zu wünschen bleibt; die Gesammterscheinung ist, Alles in Allem, zu einer harmonisch-durchbildeten herangediehen, deren anmuthige Gesichtszüge auf gleicher Höhe stehen mit einem zum Inneren sprechenden, liebenswerthen, dabei charakteristisch jeder Situation gerechten Seelenausdruck. Die eigentliche Gesangsbildung der Frau Harries ist vorzüglich, ihr nur in der höchsten Lage etwas spitzes Organ bleibt wegen vollendeter Tonbildung durchweg, selbst in den Augenblicken größter Erregtheit, unangestrengt, gleichmäßig entwickelt; ihr filare il tuono in getragenen Stellen, ihre Weise, bei deutlichster Aussprache die Töne zu sondern, die Stärkegrade abzustufen, jede musikalische Nuance mit Leichtigkeit und geschmackvoll zur Geltung zu bringen, verdienen um so mehr hervorgehoben zu werden, als diesen specifisch technischen Eigenschaften allenthalben lebendige Darstellung, Schönheit jeder Bewegung zur Seite geht. Mit einem Worte: Frau Harries-Wippern gehört unter den Vertreterinnen des lyrischen Gesangsfaches zu den Größen unsrer Zeit und dürfte hinsichtlich der Tüchtigkeit ihrer gesanglichen Ausbildung über alle Genossinnen hinausragen. P. L.

Weimar.

Mit dem Geburtstage unseres Großherzogs (24. Juni) wurde das Hoftheater (bis zum 3. September) geschlossen. In musikalischer Hinsicht wurde dieser Festtag nur durch eine Kundgebung des Monta'schen Gesangvereins, welcher früh 9 Uhr die Motette von Haydn: „Du bists, dem Dank und Ruhm gebühret", und von Seb. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied" in der Stadtkirche unter trefflicher Leitung seines intelligenten Begründers zu Gehör brachte. Die Ausführung war eine tadellose, nur bei der großartigen Bach'schen achtstimmigen Schöpfung (unvergessen durch C. Riedel's ächt künstlerische Darstellung bei der zweiten deutschen Tonkünstler-Versammlung) wäre eine etwas stärkere Besetzung der einzelnen Stimmen, die nicht durchgängig klar genug hervortraten, zu wünschen gewesen. Ursprünglich hatte man freilich eine andere großartigere Verherrlichung dieses festlichen Tages erwartet, nichts weniger nämlich, als die Aufführung von Franz Liszt's Oratorium „die heilige Elisabeth" von Otto Roquette, unter des Meisters persönlicher Leitung. Leider benehmen die letzten Zuschriften desselben an seine Weimarer Freunde alle Hoffnung auf eine baldige Rückkehr in die alten Verhältnisse. Was aber das musikalische Weimar ohne Liszt ist, wird jeder ermessen können, der seine Verdienste nur oberflächlich kennen gelernt hat. Vor der Hand scheint denn auch ein bedenklicher Status quo eingetreten zu sein. Man versteigt sich höchstens zur Darstellung einer neuen Offenbach'schen Farce, oder eines neuen Werkes zweiten oder dritten Ranges, oder allerhöchstens zu einer Aufführung des Wagner'schen Tannhäuser — mit zwei Violoncellen und zwei Contrabässen! Es ist wenig Aussicht vorhanden, aus dieser Verkommenheit herauszukommen, und so bleibt uns denn nichts, als in dankbarster Erinnerung an Liszt's Errungenschaften — an der sehr bedeutenden Hinterlassenschaft zu zehren. Was der Meister für Weimar gewesen, haben wir beim Weimarer Publicum, bei Erwartung seines Besuches mit wohlthuender Genugthuung bemerkt. Vornehm und Gering, Arm und Reich, der ernste Gelehrte, wie der Mann aus dem Volke fühlte sich freudig erregt, als sich die frohe Kunde einer, wenn auch nur zeitweiligen Rückkehr verbreitete. Alles war bereit, den Gefeierten aufs Würdigste und Glänzendste zu empfangen und den Aufenthalt so viel als möglich angenehm zu machen. Liszt war der populärste Mann des gegenwärtigen Weimar geworden. Einzelne seiner Compositionen sind bereits ins Volk eingedrungen. So haben wir mehrere seiner Männerchöre selbst in kleinern Orten durch die neuerdings zahlreich entstehenden thüring'schen Gesangvereine mit Lust und Liebe aufführen hören. Auch in vielen Schulen werden seine Jugendgesänge, seine Kinderlieder, sehr gern gesungen. — Wie sich auch unsere musikalische Zukunft gestalten möge — so viel ist sicher: Franz Liszt's eminente künstlerische Thätigkeit und ächt menschliche Persönlichkeit war für Weimar ein Segen, und es steht für uns fest, daß sein Name stets neben Weimars großen Todten einen Ehrenplatz einnehmen wird. —

Von neuen Werken desselben sind bei uns eingetroffen ein Heft origineller Orgelcompositionen: Variationen über das Motiv des 1. Chors von Seb. Bach's Cantate: Weinen, klagen ꝛc. (von dem Componisten auch für Pianoforte frei bearbeitet), Evocation à la chapelle sixtine (eine Bearbeitung des Miserere von Allegri und des Ave verum corpus von Mozart), eine Transscription des zarten Ave Maria von Arcadelt, eine neue Version der Bearbeitung des Chors der jüngern Pilger aus dem Tannhäuser von R. Wagner und ein Osanna für Baßposaune und Orgel. Es werden diese neuen Schöpfungen Liszt's zunächst — bestimmter Mittheilungen zufolge — in den von dem strebsamen Stadtcantor Hellmann in Gotha projectirten vier großen Kirchenconcerten durch Organist Gottschalg aus Tiefurth zur Darstellung kommen. Von diesem Orgelspieler hörten wir auch unlängst eine neue Version der Liszt'schen Bach-Phantasie. Schließlich noch die Mittheilung, daß Fr. Liszt seine neueste Schöpfung, das Oratorium Christus im Laufe dieses Sommers zu beenden gedenkt. Die beim Verleger d. Bl. erschienenen „Seligpreisungen" für Baritonsolo und gemischten Chor (und Orgel) sind ein Fragment aus dem genannten noch unvollendeten Werke. γ.

Dresden.

Den 1. Juli veranstaltete Hr. Organist C. A. Fischer in der Frauenkirche eine geistliche Musikaufführung zum Besten des Gustav-Adolphs-Frauen-Vereins, welche möglichst gut besucht war. Das Programm war folgendes: Präludium in D moll für die Orgel von Seb. Bach — Adagio für Violine und Orgel von C. A. Fischer — „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" aus Messias von Händel — „Du, der du die Liebe bist", Chorgesang von N. Gade — Chromatische Phantasie für Orgel von Seb. Bach — Sonate in G moll für Violine und Orgel von G. Tartini — Große Arie aus der Schöpfung von Haydn — „Es ist ein Wohlgefallen", Chorgesang von Reissiger und große Phantasie über den Choral „wachet auf", für Orgel, Trompeten, Posaunen und Pauken vom Concertgeber. — Die Leistungen des Concertgebers sind, besonders nach der technischen und rein musikalischen Seite hin, als sehr tüchtige zu bezeichnen und wenn uns ein Wunsch übrig bliebe, so wäre es der, einer hin und wieder ruhigern Temponahme. Das Adagio für Violine und Orgel ist eine ansprechende ruhig dahin fließende Composition, die große Phantasie hingegen ein in breiten Dimensionen angelegtes und mit Pomp durchgeführtes Musikstück. Die Violinpartien übernahm Hr. Concertmeister Schubert und waren dieselben somit in besten Händen. Die Chorgesänge wurden vom hiesigen Kreuzchore rein und sicher ausgeführt. Frau Sophie Fischer, welche seit ihrem vorjährigen Gastspiel an hiesiger Hofbühne hier nicht öffentlich aufgetreten, bewährte in dem Vortrage der Arien von Händel und Haydn ihre vortreffliche Gesangsmanier, verbunden mit seelenvollem Vortrage. (Wie wir hören, hat die Künstlerin einen neunmonatlichen Gastspielsantrag am Stadttheater zu Würzburg angenommen.) — Der königl. preuß. Musikdirector Seing aus Torgau gab uns Gelegenheit, sein aus etwa hundert Mitgliedern bestehendes Seminar-Sängerchor in einigen von ihm componirten Chören kennen zu lernen. Die Leistungen waren sehr tüchtig. —

Das Hoftheater brachte als Novität „das Glöckchen des Eremiten" von Maillart und zwar, trotz der vortrefflichen Ausführung, Inscenirung und Ausstattung, ohne größern Erfolg. Das Sujet dieser dreiactigen komischen Oper enthält hübsche und spannende Situationen. Die Musik ist ein Abklatsch von Auber, Herold, Adam, ohne die Grazie dieser Meister zu besitzen. Einige Nummern, z. B. die Romanze des Silvain im ersten Acte, das Duett zwischen Silvain und Rose im zweiten Acte, nehmen größeres Interesse in Anspruch. Die hervorragenden Partien waren in Händen des Frl. Hänisch, (welche mit jeder Rolle mehr und mit Recht in der Gunst des Publicums steigt) das Frl. Boldamms und der HH. Stolzenberg aus Karlsruhe (gegenwärtig Gast des Hoftheaters) Degele, Schloß, Weiß ꝛc. — Eine Festvorstellung galt der hundertjährigen Geburtsfeier „Mehul's". Den Beginn derselben machte die berühmte Jagd-Ouverture, darauf folgte ein auf die Feier bezüglicher sinnig-schöner Prolog vom Hofrath Dr. Julius Pabst und die Aufführung der Meisteroper Mehul's, sein „Joseph in Egypten". — Capellmeister Rietz braucht seit acht Wochen die Kur in Carlsbad, während welcher Zeit Capellmeister Krebs die Direction sämmtlicher Opernvorstellungen oblag. Die Proben zu Schmidt's: „La Reole" sind bereits im Gange. L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Franz Bendel errang bei seinem Auftreten in einem Kurhausconcerte in Wiesbaden einen sehr günstigen Erfolg. In demselben wirkten auch David und Stockhausen mit. Bendel spielte mehrere eigene Compositionen.

— Der Hofpianist L. Brassin und der Violoncellist Th. Krumbholz machen eine Kunstreise in den Rheinbädern und gedenken später die Schweiz zu besuchen. Sie concertirten in Ilmenau, Elgersburg, Suhl, Salzungen und Hildburghausen, überall mit bestem Erfolge. Auf ihrer weitern Reise schließt sich ihnen der Violinist Gerhard Brassin, Concertmeister der Berner Musikschule, an.

— Frl. Lichtmay spielt in London, als Concertsängerin große Triumphe. Sie wirkte auch in mehreren Hofconcerten mit.

— Der Orgelvirtuose C. A. Fischer veranstaltete unter Mitwirkung der Sängerin Frl. Weil aus Dresden und des Oberlehrers Hofmann ein Concert im Dom in Freiberg. Fischer spielte die von ihm für Orgel eingerichtete chromatische Phantasie von S. Bach, dessen Präludium in D moll und zum Schlusse ein sehr effectvolles Orgelstück eigener Composition über den Choral „Wachet auf". Frl. Greil sang eine Händel'sche Arie mit angemessenem Vortrage, in gleicher Weise sang Hr. Hofmann die Baßarie aus „Paulus".

— Adeline Patti kömmt im August wieder nach Deutschland; sie ist zu einem Gastrollencyclus in Prag engagirt, wo sie für den Abend 800 Fr. in Gold als Honorar erhält.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das siebente Sängerfest der Elsässischen Gesang-Vereine in Straßburg ist ungemein glänzend ausgefallen. Den größten Erfolg hatte Berlioz's „Kindheit des Herrn". Der Componist wurde gleich bei seinem Erscheinen mit dreifachem Tusch und Zuruf des gesammten Auditoriums begrüßt, der sich im Verlaufe der Aufführung und am Schlusse bis zur Begeisterung steigerte. Der Tenorist Morini sang die Recitative, und die Chöre waren von Hrn. Liebe trefflich einstudirt worden. Von hervorragenden Werken kam außerdem auch Beethoven's A dur-Symphonie und Weber's Oberon- und Euryanthenouverture unter Leitung Hasselmann's, zur Aufführung.

— Bei der großen Gesangaufführung, welche am 7. Juli in Lüttich unter der Leitung des Directors vom dortigen Conservatorium, Sonbre, stattfand, kamen außer Mendelssohn's „Walpurgisnacht" noch Fragmente aus „Judas Maccabäus" und dem „Alexanderfest" von Händel, Beethoven's Leonorenouverture, zur Aufführung. Als Solisten wirkten: Madame Charton-Demeur und die HH. Stockhausen, Jourdan und Wieniawski.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Mercadante, der Director des Conservatoriums in Neapel, hat vom Könige von Italien die Insignien des Ordens Saints-Maurice et Lazare erhalten. — Giovanni Pacini, Director der musikalischen Akademie in Florenz, avancirte zum Officier desselben Ordens.

— Die Preisvertheilungen im Pariser Conservatorium fanden bereits statt. Ambroise Thomas erhielt den ersten Preis für eine Cantate, Hr. Constantin den zweiten, und eine ehrenvolle Erwähnung wurde Hrn. Reuz zu Theil.

— Der Baritonist Hr. Pischek in Stuttgart ist auf sein Ansuchen in den Ruhestand versetzt worden, und erhielt für seine 20jährige Wirksamkeit die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft mit dem Band des Kronenordens.

Vermischtes.

— Der Augsburger Allg. Zeitung wird aus Rom geschrieben: Ungemeines Aufsehen macht hier der ganz extemporisirte Besuch des Pabstes bei Dr. Franz Liszt. Letzterer verließ Mitte des vorigen Monates nach einer Krankheit die Stadt, und bezog einige Zimmer des jetzt verlassenen Dominicanerklosters bei der Kirche Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, wo man die entzückendste Aussicht auf das zu Füßen liegende Rom hat. Dort lebte er einsiedlerisch ganz seiner Kunst. Einige Prälaten berichteten davon dem heiligen Vater, und am letzten Sonnabend begab sich der Pabst nur begleitet von Mfgr. de Merode, einem Cameriere segreto und einigen Guardie nobili, nach der Madonna del Rosario, wo er erst sein Gebet verrichtete und dann bei dem genialen Anachoreten erschien. Franz Liszt spielte vor dem Pabste zwei ernste Compositionen, eine auf dem Harmonium, die andere auf dem Clavier. Als er geendet, dankte ihm der Pabst auf das Liebenswürdigste und schloß mit den Worten: „Es ist schön, daß Ihnen die Macht gegeben wurde, den Gesang höherer Sphären ertönen zu lassen, die schönsten Harmonien hören wir zwar erst dort droben." Mit großer Theilnahme besah sich der Pabst verschiedene Gegenstände des Gemachs, unterhielt sich dann noch länger mit dem genialen Künstler, und verließ ihn, nachdem er ihm seinen apostolischen Segen gegeben.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **C. F. KAHNT** in *Leipzig* sind erschienen:

Sechs Turnlieder
für vier Männerstimmen
componirt und den

deutschen Turnern

gewidmet von

C. F. ADAM.

No. 1. Turnerruf. No. 2. Turnfahrt.
„ 3. Die Turnbrüder. „ 4. Turnlied.
„ 5. Fahnenschwur. „ 6. Festgesang.

Op. 24. Pr. 25 Ngr.

Die Singstimmen in beliebiger Anzahl à 4 Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Pianoforte-Compositionen
von
Friedr. Grützmacher.

La Harpe d'Aeole. Morceau caractéristique. Nouvelle Édition. Op. 17. 20 Ngr.
Trois Polkas de Salon. Op. 20. 20 Ngr.
Leopoldine. Polka-Mazurka élég. Op. 21. 12½ Ngr.
Erinnerungen an das Landleben. Sechs Tonstücke. Op. 24. 1 Thlr. 5 Ngr.
Marche turque. Op. 25. 12½ Ngr.
Rêverie d'amour. Op. 26. 15 Ngr.
Mélodie-Impromptu. Op. 27. 15 Ngr.
Grande Valse brill. Op. 28. 20 Ngr.
Le Bain des Nymphes. Op. 34. 20 Ngr.
Sechs Lieder ohne Worte. Op. 35, Heft 1. 2. 3. à 15 Ngr.
An Sie! Romanze. Op. 36. 15 Ngr.
Auf dem Wasser. Barcarole. Op. 45. 17½ Ngr.
Souvenir de Roudolstadt. Polka brill. Op. 47. 15 Ngr.

Durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.
Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—4 sind erschienen.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Ausführliche

Clavier-Methode
in zwei Theilen.
von
Julius Knorr.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Schule der Mechanik. Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = Methode = Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Soeben erschien:

Gut Heil!
Turner-Fest-Marsch
für das
dritte deutsche Turnerfest in Leipzig.

Ueber das Lied:

Auf ihr Brüder, lasst uns wallen
In den grossen heil'gen Dom! (v. Stunz.)

Für Pianoforte
componirt von
Friedrich Diethe.

Preis 5 Ngr.

Die
Musikalien-Handlung und Leih-Anstalt
für Musikalien
von
C. F. KAHNT

In Leipzig Neumarkt No. 16. — In Zwickau Markt No. 6.

empfiehlt sich zum Verkauf und Verleihen von Musikalien bei pünktlicher Bedienung und billigster Preisstellung dem musikalischen Publicum angelegentlichst. Zugleich sei bemerkt, dass die Musikalien-Leihanstalt wiederum mit einer, **grossen Auswahl neuer Werke** bereichert wurde und dass **neue Musikalien-Abonnements** mit jedem beliebigen Tage aufgenommen werden können, da von Datum zu Datum gerechnet wird.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 31. Juli 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Krantzein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Schluß.) Recensionen — Correspondenz. — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

(Schluß.)

Ich muß jetzt einen Punct berühren, durch den ein besonderes Streiflicht auf die Anschauungsweise des Hrn. Marx fällt, und ich gestehe, daß ich es mit einer gewissen Schadenfreude thue, die wir stets empfinden, wenn wir die List in ihren eigenen Netzen verstrickt sehen. Wie früher angedeutet, hatte sich der Verfasser hinter dem Ausspruch Plato's wohl und sicher verschanzt. Warum doch machte er in den „Lichtpuncten im Nebel" einen Ausfall auf Heinse, wodurch er sich nothwendig bloß stellen mußte. Es handelt sich diesmal nicht um eine Coloratur oder Arie, sondern um den Chor der Furien in der Iphigenie von Traetta. Heinse urtheilte darüber: „Traetta hat mit Lessing geglaubt, die Furien seien von den Griechen schön vorgestellt. Seine Musik gleiche dem reizendfurchtbaren Medusenhaupt im Palast Bondanini." Hr. Marx findet darin große Widersprüche. (95.)

Mit der Gefahr soll man nicht scherzen; der Verfasser beginnt daher seine Operationen mit vorsichtiger Taktik. Er will der Auffassung Heinse's beistimmen, nur möge man ihn nicht für die Ungewißheit des Ausdrucks schön verantwortlich machen, — und das soll wahrlich nicht geschehen. Auf der andern Seite aber liegt in dieser Auffassung, in der Traetta „wissentlich oder unwissentlich" Heinse vorangegangen „eine sehr weitgreifende Verirrung", — und das ist sehr schlimm, dann mußte jener Auffassung unter keiner Bedingung beigestimmt werden. Die ganze Schuld an der Confusion trägt „die Vielfältigkeit von Vorstellungen, die man in dem allgemeinen Worte Schönheit zusammen wirft, wodurch eine Reihe von unhaltbaren Ansichten und Urtheilen und Lehren hervorgerufen worden, die Künstler und Kunstfreunde gar zu oft in die Irre leiten." — Eh bien! Nun wissen wir doch endlich, woran wir sind; der Verfasser wirft den Begriff zur Thüre hinaus und wird, so zu sagen, aus freier Faust über die Schönheit entscheiden.

Hr. Marx leugnet zunächst, daß die Griechen sich die Furien schön vorgestellt haben, und führt als Grund die Schilderung der Eumeniden von Aeschylus auf; „durchaus hält die Tragödie diesen Anblick fest vor Augen." (96.) Zum Beweise, daß dieser Zusatz nicht wahr ist, stelle ich ihm den „Oedipus auf Kolonos" von Sophokles, den Repräsentanten des griechischen schönen Styles, entgegen. Im Grunde hätte ich es nicht nöthig gehabt, denn nach den obigen Mittheilungen über den Ausdruck „schön" könnte das Urtheil des Hrn. Marx eben so gut in die Kategorie der „unhaltbaren Ansichten", wie nicht, gehören.

Die Behauptung Heinse's und Lessing's gilt ihm nur für die bildende Kunst, welche auf einen Ausdrucksmoment hingewiesen in der Vorstellung des „Häßlichen und Schmerzlichen", wenn sie dazu genöthigt ist, mildern und mäßigen muß, „damit nicht die Fortdauer des Anblicks das wahrhaft Hingestellte selbst zur Unwahrheit steigere." (97.)

Hier ist dem Gegentheile des Schönen eine Bestimmtheit zuertheilt, welche dem Letztern abgesprochen wurde. Das ist inconsequent.

Die Musik aber ist eine „fließende, nicht steingewordene Kunst, ihre Sprache „durchaus wogendes Gemüth", sie muß also „tiefer treffen, als die Wortsprache", wenn sie verstanden werden soll. Namentlich muß die dramatische „mit kurzen scharftreffenden Schlägen siegen, wenn sie nicht den Fortgang des Dramas lähmen soll". Ja, wäre nur ein näheres Kriterium für diese „scharftreffenden" Schläge gegeben.

Wenn der statuare Charakter der bildenden Kunst eine maßvolle Linie für den Ausdruck vorschreibt, folgt etwa daraus, daß die Musik wegen ihres flüssigen, den Wechsel bedingenden Wesens der Phantasie alle Zügel abstreifen darf? Wenn dort die Wahrheit zum Zerrbilde führte, droht sie hier nicht ein Gleiches in der Rohheit unvermittelter Krafteindrücke? Von dem ahnungsvollen Grauen bis zum tobenden Ausbruch der Verzweiflung führt eine Kette von homogenen Stimmungen, die sich naturgemäß vom Pianissimo bis zum Fortissimo steigert. Nach Maßgabe der Situation kann sie der Künstler in psychologischer Plastik abtönen lassen oder in einzelnen Momenten schlagweise zusammenziehen, beides zum Vortheil des dramatischen Ausdrucks. Dazu bedenke man die Elasticität, die Unbestimmtheit der musikalischen Sprache; derselbe Gedanke, welcher das finstere Reich des Hades im Orpheus von Gluck

„Altro non abita" schildert, leiht sich für die salbungsvolle Reflexion des Chors „Oh come rapida" aus der Alceste her, derselbe Gedanke ist schon vor Gluck in dem Paride von Bontempi (Act V, Scene VII „Quei bei sacriferi") zu einem erotischen Ausdrucke verwendet worden, und ich bin wegen anderer Beispiele, namentlich aus Gluck's Opern, keineswegs in Verlegenheit.

Was ist Wahrheit? — möchte ich Hrn. Marx mit Pilatus fragen. —

Ach, und doch bleibt nur sie allein, und zwar wiederum im Gewande der Natur, der letzte Schlupfwinkel, welcher ihm einen scheinbaren Schutz verspricht, denn auf diese führt sich ja seine Analyse jenes Furienchors zurück: „Das Alles ist schön, rührend — aber es sind nicht die Furien." (98.) — Warum nicht? Wo hat sie denn Hr. Marx singen hören? — Aber der Gesang entspricht nicht dem Stimmungsbilde, welches die Vorstellung in unserm Innern hervorruft; er ist unwahr, weil er der Natur unseres Empfindungsvermögens Zwang auferlegt, weil er, mit einem Worte, auf Illusion beruht.

Und so wären wir denn glücklich durch die caudinischen Pässe gelangt; S. 57 war die Musik „die Sprache der einfachen unverstellten Natur", S. 78 galt die Annäherung an die Natur für ein „höchst zweideutiges Lob", und jetzt bietet dieselbe Natur dem Urtheil den einzigen festen Boden dar. — Man bezweifle noch den tiefen Sinn jener wohlbekannten Chiffre H S. M S. D C.!

Seltsam, die perspectivische Lüge in der Raphael'schen Schule von Athen erzeugt die dramatische Wahrheit des Kunstwerks; die ästhetische Wahrheit dieses Chors von Traetta — „denn man kann nicht trefflicher schreiben — den Standpunct Traetta's einmal vorausgesetzt, — als hier geschehen ist" (100) — erzeugt dramatische Lüge. — Giebt es noch eine ideale Wahrheit in der dramatischen Musik? —

Aus dem statuaren Standpuncte der alten italienischen Oper fließen von selbst ihre weiteren formalen Bedingungen; wir brauchen sie nicht anzugeben. Sobald das Einzelleben als solches der Schilderung zum Vorwurfe dient, will es nach seiner ganzen Breite plastisch ausgemeißelt sein. Daher der ausgedehnte Zuschnitt der Arien und des Chorsatzes, wenn er wie hier, zur Hauptsache wurde, nicht aber, weil Traetta „bei jedem Satze fühlte, noch nicht das Rechte gesagt zu haben"; dieses passirt nur Stümpern oder schöpferisch unproductiven Geistern.

Ja, Widerspruch, Widerspruch mit sich selbst und mit der Sache, das ist die nothwendige Folge, wenn man mit Hyperbeln arbeitet und egoistisch den Maßstab einer höheren Kunstentwickelung an ferne Erscheinungen legt. Da hilft kein Jesuitenmantel erbaulicher Sentenzen und wenn ich lese: „jede Persönlichkeit, jedes Volk, jede Zeit hat ihre besondere im Fortgange des geschichtlichen Alllebens ihr zugemessene Bestimmung, die sich dem Erkennenden als unbedingt nothwendiges Moment in jenem Alleben, in der Entwickelung des Menschengeschlechts enthüllt" (101), so muß ich unwillkürlich an den Wegweiser denken, der wol die Richtung der Straße anzeigt, aber selbst sie nicht geht. Ich unterschreibe natürlich den Satz; ich habe ja so oft ihn dem Verfasser vorhalten müssen.

Die Ueberschrift dieses Beispiels, „Lichtpuncte im Nebel", deutet hinreichend seinen Zweck an; es ist ein Entschuldigungsbrief für die arge Behandlung, welche der gestrenge Verfasser der italienischen Kunst angedeihen ließ. Denn nicht im mindesten sollte diese Auseinandersetzung ihr „zum Unglimpf" gereichen. „Die Geschichtschreibung kennt ja weder Haß noch Liebe, weder Huldigung noch Unglimpf." Ja es ist sogar Hrn. Marx zur angenehmen Pflicht gewesen, zuletzt „einige reizvolle Blüthen" zu zeigen (101), welche diese Bühne, „das bloße Lotterbette für Sinnengenuß und Vergnüglichkeit" (116) getrieben. Ach, sehr wenige Blüthen nach so vielen Dornen und Stacheln. Das Ganze läuft am Ende doch nur auf die naive captatio benevolentiae jenes Fürsten aus, der Behufs einer Heirath dem künftigen Schwiegervater seines Sohnes dessen Charakter so drastisch schilderte. Mein Sohn — so schrieb er — ist, die Wahrheit zu gestehen, ein roher, wüster, liederlicher Mensch, ein Säufer und Betrüger, aber bei alledem ein ehrliches, liebevolles und edles Gemüth. —

Mit diesem Capitel schließen die „Vorbereitungen", und es folgt die italienische Periode Gluck's. Allein schon das zweite Capitel führt uns Rameau und die französische Oper vor. Die flüchtige Anwesenheit Gluck's in Paris 1746 veranlaßt Hrn. Marx zu dieser Ausflucht nach Frankreich, die eigentlich im vierten Buche am gehörigen Orte war. Glücklicher Weise ist sie kurz und das ist eine Tugend. Nach seiner Gewohnheit weilt der Verfasser auch hier bei den politischen und socialen Zuständen des Volks. Die Franzosen sind weit glücklicher als die Italiener, denn sie hatten „ein geschichtliches Dasein, d. h. geschichtliche Thatkraft und Bethätigung" (115), — warum? — Weil sie nicht „von fremden Tyrannen und einer Vielheit kleiner Fürsten, wie damals in Italien, anatomisirt und herabgedrückt wurden." Daher mußte auch die Bühne „sich in strafferem Zusammenhang mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eigenen Thatkraft — erhalten", und wenngleich man auch hier zu den Stoffen der Renaissance griff, „so machte sich doch der größere Ernst eines geschichtlichen Volkes dahin geltend, daß Charaktere und That, daß der dramatische Gehalt auch in der Oper festgehalten wurde." (116.) Schon die Namen „Tragédie, Tragédie lyrique, Drame lyrique" zeigen dies an.

Ich fürchte sehr, sollte das Werk des Hrn. Marx ins Französische übersetzt und von den Franzosen gelesen werden, daß die hiesige Kritik, ungeachtet des Respects, welcher dem französischen Volke bewiesen wird, einen gewissen terminus technicus bei dieser Gelegenheit verwenden dürfte, für den die deutsche Sprache keinen Ausdruck besitzt und den sie doch manchmal brauchen könnte. Ich meine das Wort blague, welches genau das bedeutet, was Hr. Marx in der angezogenen Anmerkung über Reichhart entwickelt, d. h. hochklingende Worte ohne reellen Gedankeninhalt. Denn wiewol die Franzosen im Allgemeinen keine Helden in der Gelehrsamkeit sind, so kennen sie doch ihre eigene Geschichte genau und wissen recht wohl, daß zwar Frankreich nie von fremden Machthabern, das französische Volk aber noch zur Zeit Ludwigs XIV. von ebenso vielen kleinen Tyrannen, als es an grundbesitzenden Edelleuten besaß, und zwar von den unverschämtesten, brutalsten Tyrannen gemißhandelt wurde. Nein, zu keiner Zeit sind die Italiener so moralisch verkommen gewesen, wie die Franzosen zur Zeit der Fronde und des großen Königs, wo die widerwärtigsten Laster von der vornehmen Gesellschaft dem Volke eingeimpft wurden; nie, nicht einmal in Neapel, so versclavt, wie damals die Bewohner von Paris, wo hinter einem witzigen Bonmot auf ein öffentliches en vogue stehendes Freudenmädchen die Bastille lugte. Und gerade aus der moralisch verlumpten guten Gesellschaft stieg die Oper, nicht aus dem Volke, wie in Italien; sie zeigt ihre Abkunft in dem ganzen Firniß, dem Tone des Gedichts, in der Pointe der Handlung, und ich will Hrn. Marx Dank wissen, wenn er mir nur ein einziges Operngedicht

aufzeigt, in welchem sich ein „straffer Zusammenhang" mit der Geschichte — als dem Wiederhall der Thaten und der eigenen Thatkraft — aufdeckt; er müßte etwa den üblichen Prolog im Auge haben, welcher dem Könige den schuldigen Weihrauch der Schmeichelei darbringt, nicht dem Könige als dem Repräsentanten des nationalen Ruhms, sondern dem Gnaden- und Pensionenspender, — eine Kriecherei, die in der italienischen Kunst wenigstens nicht in der Ordnung war. Im Wesentlichen unterscheidet sich das französische Operngedicht von dem italienischen durch consequentes, bewußtes Festhalten an der Mythologie, durch einen sentenziösen, vernünftigen Ton in Form und Sprache, besonnene Berechnung der Anlage und durch einen sentimentalen Pomadenduft; nach Seiten aber des dramatischen Charakters, zumal bei den Ansprüchen des Verfassers, treten selbst die Gedichte von Quinault wahrlich nicht sehr hervor und endlich in Betreff der französischen Benennungen vergißt Herr Marx, daß der Name Dramma musicale in Italien neben dem Ausdruck Opera lange gebräuchlich war.

Dennoch aber trug die französische Oper alle Anlagen und den Trieb höherer dramatischer Entfaltung in sich und strebte um so entschiedener dahin, als der überwiegend verständige reflective Charakter der Franzosen das Wort dem Gesang voranstellte, wenn auch das „steife psalmodirende Recitativ und die kleinen mit jenem zusammenfließenden Liedsätze statt der solennen Arie" zu den unschuldigen Hyperbeln unsers Verfassers gehören. Von dem eigentlichen Gründer der französischen Oper, Lully, erfahren wir weiter nichts, als daß er „dem jungen Könige" — er war damals volle 34 Jahre alt — „mit seiner Maitresse La Vallière" — diese weilte schon längst im Kloster, verdrängt von der Montespan, der Gönnerin Lully's — „Gelegenheit bot, im Ballet der Oper persönlich Menuett zu tanzen", obwol Ludwig XIV. nie die Effronterie so weit trieb, mit einer seiner Maitressen öffentlich zu tanzen. Der Verfasser eilt vielmehr schnell zu Rameau, der ihn besonders interessirt. „Ein seltsamer Charakter, wie er nur in Frankreich werden konnte, voll verzehrenden Ehrgeizes, unerschöpflicher Thatkraft, hochmüthig, leichtsinnig, wechselnd edelsinnig und gemein, für die Musik so reich begabt, wie nur ein Franzose sein kann." (117.) — Halt, Hr. Professor! mehr Respect vor dem Namen Rameau, der schwer und ehrlich gekämpft hat, der alle unliebenswürdigen Eigenschaften haben mochte, aber nie „hochmüthig", nie „leichtsinnig" und „gemein" gewesen ist. Wenn überhaupt Vorsicht in der Handhabung moralischer Attribute für jeden räthlich ist, der eine hervorragende Persönlichkeit mit wenig Strichen zu zeichnen unternimmt, so war sie hier ein Pflichtgebot, wo eine gründliche Unwissenheit über die Lebensverhältnisse und das Kunstwirken des Originals in dem Urtheil sich bloßlegt; denn 1) war die Mehrzahl von Rameau's Claviersachen und zwar solche großentheils von bedeutendem Werthe, vor dem Jahre 1733 bekannt, 2) verdankte sich seine spätere Betheiligung an der Oper keiner der unvorhergesehenen Schwenkungen, die ihm eigen sind", dergleichen nie in seinem Charakter lagen, sondern war die Folge von Intriguen und Lebensumständen, im übrigen aber ein lang gehegter Plan; und 3) fand seine erste Oper so wenig „ungemessenen Beifall", daß er am Abend der ersten Vorstellung ausrief: „Ich sehe, mein Geschmack ist nicht der des Publicums, ich werde nie wieder Opern schreiben."

An Rameau's „Castor und Pollux" entwickelt Herr Marx im besondern das Wesen der französischen Oper, nachdem er uns die Toiletten der Marquisen geschildert hat. Er hebt an dieser zwei Charakterzüge hervor, deren erster nur Rameau eigen sei und in der französischen Oper „vor und nach ihm" seines Gleichen nicht finde, nämlich die „Gebundenheit des Contrapunctes". Nach ihm? — das mag man gelten lassen; aber vor ihm? — Ach, Hr. Marx, das ist leider wieder ein Irrthum. Schon die vielen Ansätze zu polyphoner contrapunctischer Gestaltung bei Lully zeugen von dem Drange der altfranzösischen Musikrichtung nach solchen kirchlich feierlichen Gebilden im größern Chorsatze, und die Gediegenern unter den Nachfolgern Lully's, den Verbreitern seines Styls, wie Charpentier, Bouvart, Marais, Battistin, Stuck — beiläufig der erste Deutsche, der in Frankreich als Operncomponist auftritt — verfehlten nicht, in manchen und glücklichen Proben dem Zuge des Geschmacks zu willfahren. Auch bei Rameau bestätigt sich das Gesetz, daß bedeutende Männer stets an die Anlagen ihrer Vorgänger anknüpfen und das, was die Zeit vor ihnen mit unbewußtem Instinct anstrebte, zur Ausführung bringen.

Glücklicher gelingt es dem Verfasser mit dem zweiten Charakterzuge, den er in eine „scharf rhetorisch zugespitzte Declamation" setzt; nur begeht er das Versehen, daß er diese bei Rameau bis zum Uebermaße gesteigert findet, was eher von Destouches zu sagen wäre, daß er sie ferner aus der Willkür abzuleiten scheint, welche die französische Verskunst durchwaltet und dieselben Sylben in Ermangelung selbstständiger Quantität ebensowol betont als unbetont geben darf. Hr. Marx beachtet nicht, daß die Wortaussprache und die Declamation des Verses einem bestimmten Gesetze unterliegen und bemüht sind die Schwäche der Verskunst aufzuwiegen; denn der rhetorische Accent verbietet entschieden eine willkürliche Betonung der Sylben, so sehr sie der Versbau erlaubt und die musikalische Declamation folgt in dieser Beziehung den Geboten des erstern, wie sich aus der Untersuchung des Recitativs ergiebt. Ob aber die gerügten Mängel Gluck selbst zur klaren Anschauung kamen, möchte zweifelhaft sein, da er selbst in seinen französischen Recitativen im Ganzen und Allgemeinen den Gesetzen des Idioms und dem Gebrauche, wie Rameau u. A., nur treu bleiben konnte.

Diese declamatorische Rhythmik „tritt aber nicht bloß bei Rameau, sondern ganz allgemein, namentlich auch in Hunderten von Volksliedern bei den Franzosen vor dem eigentlichen Tonleben in den Vordergrund", weil die Franzosen „mehr ein klares Verstandesleben führen und auch in den Künsten geltend machen." (126.) — Ganz recht; allein es möchte dem Verfasser schwer werden, nur die Hälfte der angegebenen Zahl von Beispielen aufzufinden; denn die wahre französische Volksweise, welche man sich ja nicht nach Marlborough va-t-en guerre und Vive Henry quatre zugestutzt denken muß, unterscheidet sich von der deutschen im Ganzen durch leichteren Ausdruck, piquanten und markirten Rhythmus, nicht aber durch ein declamatorisches Wesen, wie dies namentlich die Sammlungen der Noëls, d. h. Weihnachtslieder auf gangbare Volksmelodien gepaßt, darthun. Ueberhaupt ist der Einfluß der Liedweise auf den Kunststyl — wenigstens in jener Zeit — weder für die italienische, noch weniger aber für die französische Oper in Anschlag zu bringen, da vielmehr die Kunstproducte dieser Gattung, ich meine die in Frankreich so beliebten Tisch- und Trinklieder von Vacilly, Camus, Lambert, dem Schwiegervater Lully's u. A., von denen ein großer Theil noch vor die Gründung der Oper fällt, den declamatorischen Styl des gebundenen Recitativs in vollständigster Entwickelung aufzeigen. Die Aufnahme der populären Liedweise in die Oper — ein fernerer Charakterzug derselben, den Hr. Marx anzuführen

vergessen hat, — äußerte dagegen ihre Wirkung nach einer ganz andern Seite hin. Jene declamatorische Rhythmik aber hängt überhaupt mit der Vorliebe des französischen Geschmacks für kirchliche Accente bei hochpathetischen Stellen innig zusammen, wenngleich dem Trauerchor aus Castor und Pollux weit weniger „die kirchliche Weise" anhaftet, als Hr. Marx behauptet. —

Damit wären wir am Schlusse der geschichtlichen „Vorbereitungen". Welchen Gewinn an positiven Resultaten haben sie uns zugeführt? Gewährten sie uns einen Einblick in das musikalische Räderwerk des damaligen stylistischen Getriebes; legten sie, worauf es vornehmlich ankam, die Factoren der italienischen und französischen Melodik vor? — Nein. — Entwickelten sie uns aus der Melodik das Gebäude der Form? — Nein. — Doch jetzt schiebt mir Hr. Marx mit schlauem Seitenblicke auf die italienischen Primadonnen und Castraten seine Hieroglyphenformel H S. M S. D C. vor die Augen. Ja freilich, ich vergaß, daß die listigen Sängerinnen mit ihren Coquetterieen den Genius der Geschichte bestrickt haben (69), daß ihren Kniffen und Pfiffen jene „nöthige geräumige Form" (II 330) ihr Dasein verdankte, in der die riesigen Glieder des Ritter Gluck sich strecken sollten. Im Grunde stellt es sich heraus, daß die Welschen „das Pack" bilden, mit dem der Ritter zur Ausbildung seiner Kräfte sich herumschlägt. Und die Franzosen? — Nun, diese spielen die guten Hausväter in der Komödie, d. h. sie geben manche weisen Lehren und vor allem — das Geld, wenn der Moment der Reformation da ist. Die Rollen wären mithin vertheilt und das Drama kann beginnen.

(Ende des ersten Artikels.)

Kirchenmusik.

Anton Rubinstein, Op. 54. Das verlorene Paradies. Oratorium in drei Theilen. Text frei nach Milton. Leipzig, Bartholf Senff. Partitur, Pr. 15 Thlr. Clavierauszug vom Componisten, Pr. 8 Thlr.

Die Aufführung dieses Oratoriums beim Musikfeste in Königsberg hat von Neuem die Aufmerksamkeit auf dieses Werk gelenkt, welches bekanntlich zuerst durch Liszt in die Oeffentlichkeit eingeführt wurde. Es wird daher nicht unangemessen sein, wenn wir dasselbe jetzt einer eingehenden Beurtheilung unterziehen. Rubinstein gehört nicht zu jenen Künstlern, deren Schöpfungen eine Revolution in unserem ganzen Geistes- und Gefühlsleben bewirken, wo dann die Kritik mit den vorhandenen Principien nicht mehr ausreicht, und dahin streben muß, die neuen Werke auch nach neuen Gesichtspuncten zu beurtheilen. Solche Schöpfungen sind es, welche auch die eigentliche Fort- und Umbildung der Kunstwissenschaft bewirken. Wie das Entstehen einer neuen philosophischen Weltanschauung sich dadurch anzeigt, daß Thatsachen entdeckt werden und Fragen sich aufwerfen, welche mit den bisher gültigen Principien nicht zu lösen sind, so verhält es sich in analoger Weise auf dem Gebiete der Kunst. — Die Anzahl der Werke, welche Rubinstein in den verschiedensten Formen veröffentlicht hat, ist eine so große, daß man gegenwärtig ein vollkommen abschließendes Urtheil über ihn aussprechen kann. Und da kommen wir zu dem Resultate, daß Rubinstein als ein eminent begabter Repräsentant jener Richtung im Schaffen gelten kann, deren Vertreter sich vorwiegend nur innerhalb der speciellen Schranken ihrer Kunst bewegen, ohne durch ein tiefes Erfassen der Probleme des Lebens den Kreis derselben zu erweitern und ihr neue geistige Nahrung zuzuführen. Und Alles stimmt bei Rubinstein hiermit überein. Er hat sich das Vermögen der Musik, soweit sich dieselbe mit Mendelssohn entwickelt hat, vollkommen angeeignet, und in zweiter Linie ist auch Schumann's Einfluß erkennbar. Wir sehen ihn mit voller Sicherheit die verschiedensten Formen handhaben, und haben immer das Gefühl, einem Künstler gegenüberzustehen, der Fertiges, Abgeschlossenes zu bieten vermag. Das Charakteristische von Rubinstein's Gefühlsleben bildet eine aus dem Vollen und Ganzen schöpfende Frische und Urkraft. Weniger findet man Tiefe der Empfindung oder den Reichthum, der von einem vielseitigen Geistesleben Zeugniß ablegt. Es durchzuckt uns niemals jenes freudige Erbeben, das wir empfinden, wenn lebendige Liebesfülle in geistdurchdrungener Gestalt uns entgegentönt. Gehen wir nun zu dem uns vorliegenden Werke. Wenn wir die Form des Oratoriums vom speciell musikalischen Gesichtspuncte betrachten, so sehen wir, wie sich in derselben das Vermögen der Musik in vielseitigster und reichster Weise entfalten kann. Der große Reichthum der Formen, welche zu Gebote stehen, bringt es aber mit sich, daß auch ein vorwiegend reproductives Schaffen den Mangel der Originalität hier am leichtesten zu verdecken vermag. Was die poetische Grundlage des Oratoriums betrifft, so hat man bisher, ähnlich wie vordem bei der Oper, keine höheren Anforderungen daran gestellt. Man ist schon zufrieden gewesen, wenn zwischen den compilirten Bibelversen ein leidlicher Zusammenhang herrschte, ohne daran zu denken, daß, streng genommen, auch schon der Text künstlerischen Anforderungen Genüge leisten soll. Und es ist eigenthümlich, daß die Form des Oratoriums öfters mit der didaktischen Poesie eine bedenkliche Verwandtschaft zeigt. Auch die vorliegende Dichtung (nach Milton) ist der Gefahr nicht entgangen, manchmal in rein prosaischen Ausdruck zu verfallen, wo doch in einem Kunstwerke nur die symbolische Bezeichnung die richtige ist. Möge in Kürze der Inhalt derselben hier Platz finden.

Mit einem Chore der Himmlischen, die ihr Hosanna zum Preise des Herrn ertönen lassen, beginnt der erste Theil. Hierauf verkündet Abdiel die Worte Gottes, der seinen Willen, die Erde und den Menschen zu schaffen, kundthut. Während der Chor mit jubelnden Rufen antwortet, regt Satan die Geister zur Empörung auf, da er „der Knechtschaft ewigen Hohn" nicht dulden will. Da ruft Abdiel im Namen Gottes die Engel Raphael, Michael und Gabriel zum Kampfe gegen die Empörten, worauf ein weit ausgeführter Doppelchor sich anschließt. Die Empörten sind besiegt und klagen, von den Flammen der Hölle gepeinigt, über ihr Schicksal. Da rafft sich Satan wieder auf, und will nun, da der Himmel für ihn unbesiegbar ist, die Erde und den Menschen verderben. Die Nacht, die Sünde und den Tod ruft er auf, aus der Hölle Tiefen zu erscheinen und zu vernichten was lebt und athmet. Mit einem Chore der Himmlischen, die in Freude der werdenden Schöpfung entgegenjubeln, schließt die erste Abtheilung. Der zweite Theil enthält die Schöpfung. Mit einer nur leider etwas an ein Lehrbuch der Naturgeschichte erinnernden Aufzählung der einzelnen Schöpfungsmomente begrüßen die Himmlischen die werdende Welt. Zuletzt wird der Mensch, Adam und Eva, geschaffen, und ihnen die Erde zu eigen gegeben. Der Chor der Engel und erschaffenen Wesen, die den „Weltengründer" preisen, bildet den Abschluß dieses Theiles.

Mit einer Instrumentaleinleitung, welche die Verführung und den Sündenfall darstellen soll, beginnt die letzte Abtheilung. Der Jubel des Chors der Höllischen über den Sieg des Bösen ertönt, dem die Klage der Himmlischen über die Sünde des Menschen entgegengestellt ist. Die Engel klagen dann vor dem Herrn der Welten, wie der Mensch gefallen sei, und Ab-

diel verkündet dessen Willen zur Erde herabzusteigen und den Menschen zu strafen. Eine Stimme spricht nun mit Adam und stellt ihn zur Rede wegen seiner Sünde. Er verklagt die Genossin seines Lebens, die ihn zum Uebermuthe verleitet habe, und Eva nennt die Schlange als die Verführerin. Die Schlange wird verflucht und Adam und Eva aus dem Paradiese vertrieben. Die Engel verkünden ihnen hierauf, wie sie durch Tugend das himmlische Loos wiedergewinnen könnten, und mit einem Doppelchore schließt das ganze Werk. Dies der Inhalt der Dichtung. Der Mythus vom Sündenfalle des Menschen hat von jeher große Denker zu besonderem Eindringen in dessen Wesen aufgefordert, wie in neuerer Zeit namentlich Schelling und Schopenhauer bezeugen. Ebenso bietet derselbe dem Künstler jedenfalls eine tiefe Anregung zur Production. Rubinstein's Auffassung in seinem Oratorium zeigt, daß er nur in allgemeinster Weise von dem Gehalte seiner Vorlage berührt wurde, und dem entsprechend, hält sich der musikalische Ausdruck auch mehr auf der Oberfläche.

Gehen wir jetzt zu den einzelnen Stücken. Im Ganzen finden wir, daß Rubinstein zwar den nächstliegenden Ausdruck für die Situation findet, selten aber jene schlagend wirkende Darstellung zu geben vermag, die sich nur dem Auge des Genius entschleiert. Der erste Chor ist mit melodisch ansprechendem Ausdrucke ausgeführt, fließt leicht und eben dahin, ohne sich durch hervorragende Momente auszuzeichnen. Das folgende Recitativ Abdiels ist in gewöhnlicher formalistischer Weise gestaltet, welchen Charakter auch die später vorkommenden zumeist an sich tragen. Es wäre einmal an der Zeit, daß diese schablonenhaften Gebilde gänzlich verbannt würden, und sie kein Componist mehr anwenden möchte, außer im Falle ihm besonders daran gelegen ist, seine Zuhörer einzuschläfern. Nr. 3, Recitativ und Arie Satans, hat mehr Leben, erhebt sich aber doch weder in der Melodik noch in der Modulation zu einer originellern Gestaltung. Den Glanzpunct des ganzen Werkes bildet Nr. 5, ein Doppelchor, den Kampf des Himmels und der Hölle darstellend. Hier haben die Hauptmotive eine sowol melodisch wie rhythmisch prägnante Physiognomie. Die Durchführung zeigt öfters geistreiche Züge, wie die Combination der beiden rhythmisch verschieden gestalteten Motive; auch ist die Behandlung des Chores hier mehr eine wahrhaft polyphone, als in den andern Partien des Werkes. Der ganze Satz muß bei guter Ausführung einen mächtigen Eindruck bewirken; es spricht sich darin eine große dämonische Kraft aus. Die Arie eine Engels (Nr. 6) geht ganz in den Geleisen des Mendelssohn'schen Styls und wirkt noch durch unnöthige Textwiederholungen ermüdend. Gelungen und mit charakteristischem Ausdrucke ausgeführt ist Nr. 7, wo die Qualen der gestürzen Höllengeister zur Aussprache kommen. Hier ist das Hauptmotiv aus lebendiger Thätigkeit des Gefühls hervorgegangen. In den folgenden Recitativen Satans finden wir öfter eine von poetischem Eindringen zeugende Auffassung. Die Momente, wo Satan die Nacht, den Tod und die Sünde heraufruft, sind treffend versinnlicht. Besonders beim Heranrufen des Todes wirkt das Orchester mit den unisono chromatisch aufsteigenden Tönen des Streichquartetts und der Holzbläser, während immer auf die schlechten Tacttheile das Blech mit den Dominantseptimenaccorden einfällt, als ausgezeichnete Interpretation der Worte der Dichtung. In den folgenden Chören der Empörten ist alles mit Frische und Kraft aber ohne tiefer gehende Auffassung ausgedrückt. Wieder kömmt ein in gewöhnlicher Phraseologie sich bewegendes Recitativ Abdiels, woran sich der Schlußchor der Himmlischen anschließt. Derselbe ist ganz homophon gestaltet und äußerlich wirksam, aber offenbar flüchtig concipirt.

Der zweite Theil beginnt mit einer Instrumentaleinleitung, welche das Chaos versinnlichen soll. Im weitern Verlaufe erhebt sich Rubinstein, wenn auch nicht zu poetisch bedeutsamer, so doch musikalisch charakteristischerer Darstellung. Hingegen sind die Einleitungstacte nur ganz willkürlich und gezwungen gestaltet. Hier ist die schlechte Wirkung der Reflection erkennbar, wenn sich dieselbe, statt auf das darzustellende Gefühlsleben, unmittelbar auf die äußere Form richtet. Die ganze nachfolgende Schöpfungsgeschichte ist mit Frische ausgeführt. Hier und da finden sich Ansätze zu poetischerem Ausdrucke. Im Ganzen wirkt die Gleichartigkeit der Ausdrucksmittel und die geringe Tiefe der Auffassung ermüdend. Ueberhaupt steht Rubinstein mit seiner Begabung in einer bedenklichen Mitte zwischen idealistischer und realistischer Darstellungsweise. Zu ersterer fehlt ihm die Erhabenheit und der hinreißende Schwung, wie die Tiefe des sentimentalen Gefühles. Der realistische Ausdruck gelingt ihm besser, nur mangelt hier wieder die schlagend wirkende Originalität der melodischen Gestalt. In den idyllischen Momenten des zweiten Theiles, in denen die Ruhe des Naturlebens zur Aussprache kömmt, giebt uns Rubinstein eine hübsch klingende und im engern Sinne gemüthliche Musik. Wie derartige Momente von höchster Schöpferkraft erfaßt werden, sehen wir in Wagner's Rheingold. Die Schöpfung des Menschen wird durch eine ziemliche gewöhnliche Tenorarie angekündigt. Was die Tonkunst in Darstellung eines solchen Momentes zu bieten vermag, hätte Rubinstein aus dem: „Et homo factus est" der Beethoven'schen Messe lernen können. Das folgende Duett zwischen Adam und Eva ist sehr gewöhnlich. Mit einer weit ausgeführten Fuge schließt der zweite Theil. Das Thema derselben ist kräftig gestaltet, die Durchführung, fließend, wenn auch keine besondere Steigerung oder Vertiefung zum Vorschein kömmt. Doch macht dieser Satz jedenfalls einen großen äußern Effect.

Die Instrumentaleinleitung des dritten Theiles (Verführung und Sündenfall) sollte die Aufgabe lösen, die Katastrophe der Handlung zur Darstellung zu bringen. Es ist sehr fraglich, ob es wohl gethan war, ein so wichtiges Handlungsmoment rein instrumental gestalten zu wollen. Die Art, wie Rubinstein dies ausgeführt hat, ist keine entsprechende. Einem schwunglosen Liedmotiv in E dur von möglichst wenig verführerischem Charakter schließt sich ein Satz in Cis moll an, der wahrscheinlich den Sündenfall versinnlichen soll. Es ist das Ganze ein gewöhnliches Instrumentalstück, wie deren die Nachtreter Mendelssohn's zu Dutzenden gefertigt haben. Der folgende Chor, wo sich der Jubel der Hölle mit den Klagen der Himmlischen vereinigt, wirkt wenigstens durch den kraftvollen Ausdruck erfrischend. Nr. 23, ein Terzett der drei Engel, leidet wieder sehr an Dürftigkeit der melodischen Erfindung, welche weder durch die figurirte Begleitung, noch durch einige Ansätze zur Polyphonie verdeckt werden kann. In Nr. 25 wirkt das vom Orchester mit vollster Instrumentation zu den Worten des Chores: „Auf Posaunenton fährt er herab der Herr der Welten" u. s. w. ausgeführte Choralmotiv auch mehr nur äußerlich. Die Betonung der Fragen der „Stimme" an Adam steht gegen die Größe der Aufgabe, das Erwachen des Gewissens auszusprechen, sehr zurück. Ebenso erhebt sich der Ausdruck in den Antworten Adams und Evas nicht über das Gewöhnliche. In dem Fluche, der über die Schlange ausgesprochen wird, ist das Walten einer größeren Leidenschaft zu erkennen, die nur auch sonst öfters an die Stelle von Gemeinplätzen treten sollte. Nr. 27, ein Chor der den Herrn lobpreisenden Himmlischen, biete.

Nichts, was nicht schon früher ausgesprochen wurde. Das Duett Adams und Evas, die vor der über sie hereinbrechenden Vernichtung schaudern, entbehrt wieder sehr der Lebendigkeit individuellen Gefühlsausdruckes. Es folgt die Vertreibung aus dem Paradiese in einem effectvollen Doppelchore ausgestaltet. Derselbe ist eine musikalisch vorzügliche Arbeit und mit energischer Kraft durchgeführt. — Unser Gesammturtheil über das Oratorium läßt sich dahin zusammenfassen, daß wir darin erstlich nicht das Streben erkennen, etwa eine neue Form für dasselbe zu finden. Ebenso ist auch keine Vertiefung in speciell religiöses Gefühlsleben darin vorhanden. In musikalischer Beziehung wirkt der Mangel eines poetischen Stimmungslebens ernüchternd, wie auch die gleichen Ausdrucksmittel zu oft wiederkehren. So sind die Abschlüsse der einzelnen Sätze fast durchweg gleichartig gestaltet, die modulatorische Construction kommt über die gewöhnlichsten Ausweichungen nicht hinaus, überhaupt kann man häufig, sobald man nur die ersten Tacte eines Theiles gehört hat, den weitern Verlauf mit ziemlicher Sicherheit voraus wissen, da Rubinstein selten wirksame Steigerungen oder überraschende Wendungen bringt. Die Behandlung des Orchesters zeigt dieselben Eigenschaften. Sie ist eine sehr geschickte und übersichtlich gruppirte; Reichthum und Mannigfaltigkeit des Colorits sucht man vergebens. Man sieht, daß Rubinstein die großen Werke der Gegenwart auch nach dieser Seite nicht zu seinem inneren Eigenthume gemacht hat. Dies zeigt sich besonders in der Verwendung der Holzblasinstrumente. Wir schließen hiermit unsere Beurtheilung über ein Werk, welches mit seinen Schwächen doch eine hervorragende Stellung einnimmt, und deshalb, wie auch durch nicht zu große Schwierigkeit der Ausführung, wol eine öftere Aufführung verdient.

S.

Correspondenz.

Pest.

Richard Wagner's geniale Urkraft hat hier, wie aller Orten, ihre Macht bewährt. Das erste Concert, welches Donnerstag den 23. Juli im Nationaltheater statt fand, hatte den großartigsten Erfolg. Von dem überfüllten Hause wurde der Meister gleich bei seinem Erscheinen mit stürmischem Applaus empfangen, welcher sich noch steigerte, als nach der Tannhäuser-Ouverture Capellmeister Erkel dem Künstler im Namen des Orchesters einen Lorbeerkranz überreichte. Das Programm enthielt die Tannhäuser-Ouverture, die Einleitung zu Tristan und Isolde mit dem Schluß der Oper, Einzug der Meistersinger und Pogners Anrede (gesungen von Hrn. Kösseghi), Einleitung zu Lohengrin, die Einleitung zum dritten Act aus demselben Werke, so wie die Balconscene aus dem zweiten Act „Euch Lüften, die meine Klagen" (Elsa: Frl. Rabatinsky), Siegmunds Liebeslied gesungen von Hrn. Simon), der Ritt der Walküren aus der „Walküre" und Siegfried's „Schmiede- und Schmelzlied" aus dem „jungen Siegfried" gesungen von Hrn. Steger. — Die künstlerische Wirkung war eine der großartigsten, die wir uns jemals erlebt zu haben erinnern. Die verschiedenartigsten Gefühlssphären waren in den einzelnen Stücken vertreten, aber in allen trat die tiefste Innerlichkeit, verknüpft mit der vollendetsten äußeren Gestaltung, hervor. Wagner versteht es, wie selten ein Künstler es vermochte, die tiefsten Regungen des Gemüths im Publicum wach zu rufen.

Es klingt wie eine nach furchtbaren Stürmen errungene Versöhnung des Weltalls, wenn die Posaunen am Schlusse der Tannhäuserouverture ihre zermalmenden Accorde ertönen lassen. Mit innerstem Herzblute ist die Einleitung zu Tristan und Isolde geschrieben. Welche unendliche Liebessehnsucht und erschütternde Tragik strömt uns in diesem grenzenlosen Melodieströme entgegen? Die Einleitung zu Tristan und Isolde ist wol das schwierigste Problem, welches den Dirigenten der Gegenwart gestellt wurde und mancher unserer Herren Capellmeister, dürfte nach dem Studium des Werkes, „so klug sein wie zuvor". Für uns ist dies Werk das bedeutendste, was Wagner bis jetzt geschaffen, sowol im Bezug auf die formelle Gestalt des Werkes, als die Tiefe des Inhalts. Um aber das Werk dem Publicum in seiner vollen Bedeutung klar zu machen, gehört von Seiten des Dirigenten eine Kunst der Phrasirung, ein Miterleben desselben, von welchen Dingen die Mehrzahl der Ritter vom Metronom keine Ahnung hat. Ein wahrhaft Bach'scher Geist, verknüpft mit Mozart'scher Lieblichkeit, weht uns in dem Einzug der Meistersinger an; und dieses Stück sowie Pogners Anrede sind ein sprechender Beweis, wie die Fülle lieblicher Melodik und herzinnigen Gesanges, trotz der specifisch deutschen Färbung, durch ihren rein menschlichen Gehalt ihre Wirkung überall erweisen müssen, und auch hier nicht verfehlten, trotz der Tiraden gewisser Scribenten über Wagner's Melodielosigkeit. Aus liebender Heldenbrust erklingt Siegmunds Gesang, und größere Fülle der Melodik in einfacherer Form ist wol kaum denkbar. Zu wahrhaft stürmischem Enthusiamus riß der „Ritt der Walküren" das Publicum hin, so daß derselbe wiederholt werden mußte. Eine Naturmacht, eine überquellende Fülle von Phantasie lebt in diesem Stücke, daß alle etwaigen Erwägungen und Bedenken dem lebendigen Eindrucke gegenüber schweigen müssen. Prächtige Lieder voll rhythmischer Lebendigkeit und naturwüchsiger Melodik sind Siegfrieds Schmelz- und Schmiedelied. Siegfrieds hohe jugendliche Gestalt, wie er mit mächtigem Arm „Notung sein neidliches Schwert" schmiedet, steht uns vor Augen, ein liebenswürdiger Humor durchweht beide Lieder und eine urkräftige, glänzende Instrumentation macht dieselben zu den wirkungsvollsten Stücken. — Ueber Wagner's unvergleichliche Kunst der Direction herrscht blos eine Stimme. Es ist die höchste Leistung, die denkbar ist. Der routinirte Capellmeister mit dem schöpferischen Künstler verknüpft sind eben nur im Stande solche Vollendung zu erzielen. Das Orchester war übrigens des Dirigenten würdig und löste seine Aufgabe mit wahrer Hingabe und Liebe. Nach dem großartigen Erfolge des ersten Concertes wird mit um so erhöhterem Interesse der zweiten Musikaufführung entgegengesehen, und dürfte wahrscheinlich noch eine dritte nachfolgen.

u.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Anton Wallerstein hat eine Kunstreise nach Belgien und Holland angetreten.

Musikfeste, Aufführungen.

— Zu dem am 26. Juli in Bamberg stattfindenden fränkischen Sängerfeste sind bereits 2700 Gäste angemeldet.

— Das erste Sängerfest des rheinischen Sängerbundes wird am 6. und 7. September in Aachen abgehalten werden. Bei dem damit verbundenen Gesangsconcurs werden Gesangvereine aus Brüssel, Antwerpen, Gent, Lüttich, Brügge, Namur u. s. w. in die Schranken treten.

— Bei dem norddeutschen Sängerfeste, welches vom 10. bis 13. Juli in Braunschweig statt fand, waren nahe an 3000 Sänger betheiligt. Am Wettsingen betheiligten sich 17 Vereine, und erhielt der Männergesangverein in Hannover den ersten Preis; er bestand in einem vom Herzoge von Braunschweig geschenkten silbernen Pocale.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Zur Feier des Namenstages des Kaisers von Oesterreich kömmt in Wien Gluck's „Iphigenie auf Tauris" neueinstudirt zur Aufführung.

— Zu der bevorstehenden Aufführung der dreiactigen Oper: „Le chevalier Nahel" von Litolff in Baden-Baden haben bereits die Proben begonnen.

Musikalische Novitäten.

— Rossini hat eine große Vocal- und Instrumentalmesse componirt.

— Meierbeer hat für die Stadt Florenz bei Gelegenheit des am 24. Juli gefeierten Festes ihres Schutzpatrons einen von ihm componirten großen Chor mit Orchester unter dem Titel „Hymne an den Jupiter" übersendet.

Literarische Notizen.

— Soeben ist im Verlage von Cotta in Stuttgart erschienen: „Geschichte des Clavierspieles und der Clavierliteratur" von C. F. Weitzmann. Das Werk ist vom Verfasser Sr. Hoheit dem Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen gewidmet.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen besuchten Leipzig: A. Rubinstein, Karl Gerber, Tonkünstler aus Prag, Franz Bendel und Fritz Spindler.

Vermischtes.

— Unter den 28 Fragen, welche von der „Internationalen Gesellschaft zur Förderung der socialen Wissenschaften", die in diesem Jahre in Gent tagen wird, aufgestellt wurden, befindet sich auch eine speciell auf die Tonkunst Bezug nehmende. Sie lautet: „In welcher Weise hat die Richtung in der Musik, welche die Technik über das Gefühl stellt, auf den Charakter musikalischer Schöpfungen eingewirkt, und welches werden die letzten Folgen dieses Princips sein?"

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Alfred Jaell, Op. 119. Drei Gesänge von Robert Franz für Pianoforte übertragen &c. Breslau, Leukart. Preis Nr. 1 12½ Sgr. Nr. 2 10 Sgr. Nr. 3 12 Sgr.

Jaell bietet von Robert Franz folgende Gesänge in der Uebertragung für Clavier: „Die Harrende" (Bis ich ein Vöglein singen &c.) aus Op. 35. „Bitte" (Weil auf mir, du dunkles Auge &c.) aus Op. 9 und „Romanze (Und wo noch kein Wandrer gegangen &c.) ebenfalls aus Op. 35. — Der Autor ist auf diesem Gebiete schon eine hinlänglich bekannte Persönlichkeit, die auch in dem vorliegenden Opus ihr Naturell durchaus nicht verleugnet. Jaell, der im besseren Sinne moderne Claviervirtuos, versteht es meisterhaft, auch seine Bearbeitungen für den Salon zu gestalten, und er ist als Tonsetzer ganz derselbe, wie er uns als ausübender Künstler entgegentritt. Nur möchten wir mitunter an diesen Arbeiten tadeln, daß dieselben häufig zu sehr auf sinnliches Raffinement berechnet sind. Den Freunden solcher Musik sind Jaell's Arbeiten bestens empfohlen. β—.

Für Pianoforte.

Friedrich Damm, Op. 3, 4, 5 u. 7. Pianoforte-Compositionen &c. Dresden, Adolph Brauer. Pr. Op. 3 10 Ngr. Op. 4, 5 u. 7 à 8 Ngr.

Ottomar Neubner, Op. 2. „Morgengruß", Tonstück &c. Dresden, ebend. Pr. 12 Ngr.

Seraphine Schwabhäuser, Op. 6. „Melancolie", Phantasie &c. Dresden, ebend. Pr. 12 Ngr.

Die Pianoforte-Compositionen von Friedr. Damm bestehen aus folgenden Stücken: Op. 3: „erste Styrienne", Op. 4: „zweite Styrienne", Op. 5: „Zigeuner-Caprice" und Op. 7: „Mazurka-Caprice". Der Componist zeigt in diesen Werken, daß er nicht ohne Talent ist, namentlich dürfte die leichtere Unterhaltungsmusik dasjenige Gebiet für ihn sein, wo er mit Glück zu wirken im Stande wäre. Von den hier genannten Compositionen hat uns besonders die zweite Styrienne, Op. 4, am Besten durch ihre eigenthümliche, bewegte und interessante Rhythmik gefallen, der sich dann die „Zigeuner-Caprice" anschließt. In diesen beiden Werken ist der Autor mehr dem Fluge seiner Phantasie gefolgt, die übrigen erscheinen uns mehr gemacht als empfunden. Nur wäre noch zu wünschen, daß Damm sich freier bewegen lernte.

Eine zweite, nicht minder zu beachtende Erscheinung ist Ottomar Neubner. Der junge Componist ist ein früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums und tüchtiger Clavier- und Orgelspieler, der erst vor nicht zu langer Zeit seine musikalischen Studien beendet hat. Auch bei Neubner tritt ein entschiedenes Talent für Salonconpositionen zu Tage, nur fehlt ihm noch die Consequenz bei seinen Arbeiten, denn er läßt sich noch zu leicht von seinem Gegenstande abbringen, und zu mehr virtuosenmäßigen Passagen hinreißen. Dadurch verliert er mehr und mehr das Bessere, was er anstrebt, und Gewöhnliches gewinnt die Oberhand. Eine Hauptsache spricht aber bei Neubner zu seinen Gunsten und dies ist die freie, ungezwungene Behandlung der Harmonie. Hier zeigt er mitunter sogar Kühnheiten, die aber ein entschieden tüchtiges Studium und wirkliches Talent voraussetzen.

Wahrhaft erschreckend ist gleich der Anfang der „Melancolie" von Seraphine Schwabhäuser. Der verminderte Septimenaccord auf cis von der rechten und dessen zweite Umkehrung von der linken Hand wird pp mit Pedalgebrauch von der Tiefe bis zur höchsten Höhe des Pianoforte in Sechzehntheilnoten passagenmäßig ausgeführt. Ihm schließt sich auf ähnliche Weise der Septimenaccord auf gis an, aber nun ist auch alle Weisheit der Componistin zu Ende, denn von nun an wird die „Melancolie" in so hohem Grade harmlos, daß bis zur völligsten Trivialität nur noch ein Schritt ist. β—.

Für Pianoforte.

Robert Goldbeck, Op. 45. „Fantaisie-Nocturne" &c. Leipzig u. New York, Julius Schuberth u. Co. Pr. 15 Sgr.

Carl Machts, Op. 3. „Valse-Caprice" &c. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

L. Ed. Pathe, Op. 73. „*Poëme lyrique*" &c. Magdeburg, ebend. Pr. 10 Sgr.

H. P. Bouman, „*Valse sur un Thème de Dominique*" &c. Amsterdam, Roothaan. Pr. 1 fl. 20 Kr.

Eine nach jeder Seite hin schätzenswerthe Arbeit ist Goldbeck's „Nocturne". Der Componist bietet sowohl nach melodischer wie harmonischer Seite sehr Bemerkenswerthes, so daß die Piece bei geläufig gutem Vortrage gewiß mit Erfolg zu Gehör gebracht werden kann. Den Musikern von Fach und den besseren Dilettantenkreisen sei in Rede stehendes Werk zur Beachtung wohl empfohlen.

Ebenfalls bemerkenswerth ist die „Caprice" von Machts, wenngleich dieselbe auch bei Weitem noch nicht eine so ausgeprägte Selbständigkeit verräth, als dies bei Goldbeck der Fall ist. Man sieht es doch wenigstens dem Werke an, daß der Componist ein anerkennenswerthes Streben nach dem Besseren, Gehaltvolleren an den Tag legt. Freilich muß er noch aus mancher Klippe sich herausarbeiten, er muß mehr polyphon empfinden lernen, denn man kommt auf die Vermuthung, als arbeite er noch zur sehr am Instrumente; doch können wir immerhin jenen Dilettanten, denen keine allzu große technische Fertigkeit zu Gebote steht, die „Valse-Caprice" empfehlen.

Etwas anders gestaltet sich jedoch unser Urtheil bei den folgenden Werken von Pathe und Bouman, obschon der Erstere bei Weitem besser ist. Pathe zeigt wenigstens, daß er Ideen hat, wenn auch dieselben immer noch untergeordneter Art sind, und ihm auch dabei das Vermögen fehlt, sie consequent durchzuführen. Die Arbeit scheint auf diese Weise noch zu gemacht, nicht der Phantasie entsprungen.

Eine ganz gewöhnliche Arbeit ist „Valse" von Bouman. Unsere deutschen Tanzcomponisten Strauß und Lanner haben Werthvolleres zu Tage gefördert, als dieß jener Ausländer gethan. Wer an derartigen Sachen Geschmack findet, der bleibe bei den Erzeugnissen unserer deutschen Heimath. β—.

Druckfehler-Berichtigung.

In Nr. 4, S. 31, Z. 27 v. o. lies: Musikdirector Sering statt Seing, u. Z. 41 v. o.: Frl. Baldamus statt Boldamus.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. Haslinger in Wien.

E. H. z. S., Phantasie f. Pfte., Vcllo. u. Aeolodicon 1 fl. 30 Kr.
Ghirsa, Anna, Meine Sonne; f. 1 St. m. Pfte. m. deutschem u. italienischem Text. 30 Kr.
Grüner, G., Ein Seufzer, f. 1 St. m. Pfte. m. deutschem u. italienischem Text. 54 Kr.
Holler, W., Op. 25. Carolinen-Klänge. Original-Ländler f. Zither. 42 Kr.
Puffer, F., La Gracieuse. Polka française u. la Tendresse. Polka-Mazurka f. Pfte. 54 Kr.
Rengstl, C., Phantasie f. Pfte. 54 Kr.
——— Impromptu f. Pfte. 54 Kr.
Röver, H., Op. 9. Impromptu p. F. Schubert, transcr. p. Vcllo av. Pfte. 1 fl.
Ruckgaber, J., Op. 65. Impromptu. Scène dramatique p. Pfte. 30 Kr.
——— Op. 66. Cavatine p. Pfte. 30 Kr.
Satter, G., Op. 33. La belle Marie. Deuxième Polka idéale p. Pfte. 1 fl.
——— Op. 34. Prélude poétique p. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde. Grand Nocturne symphonique. 1 fl. 50 Kr.
Strauss, Eduard, Op. 2. Die Candidaten. Walzer, f. Pfte. 30 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
——— Op. 3. Sonette. Polka française, p. Pfte. 54 Kr.; p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
Strauss, Johann, Op. 274. Patrioten-Polka, f. Orchester 2 fl. 10 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.; f. Pfte. allein 54 Kr.
Strauss, Josef, Op. 128. Freudengrüsse. Walzer f. Orchester. 4 fl. 20 Kr.
——— Op. 131. Musenklänge. Walzer f. Pfte. 30 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
——— Op. 132. Günstige Prognosen. Walzer f. Pfte. 30 Kr.; f. Violine u. Pfte. 1 fl.
——— Op. 133. Auf Ferienreisen. Schnell-Polka, u. Op. 135. Künstler- Capricen. Polka française f. Orchester. 3 fl.
——— Op. 133. Auf Ferienreisen. Schnell-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 134. Patti-Polka, u. Op. 136. Sturmlauf-Polka f. Orchester 3 fl.
——— Op. 134. Patti-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 135. Künstler-Caprice. Polka française f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 136. Sturmlauf. Schnell-Polka f. Pfte. 54 Kr.; f. Violine u. Pfte. 54 Kr.
Wagner, R., Fataisie ou Potpourri sur des thèmes favoris de l'Opéra: Rienzi, p. Pfte. Suites 1. 2. à 1 fl.
Zadrobilek, Albertine, Polka nationale p. Pfte. 54 Kr.

Musikalien.

v. Blechschmidt, G. F., Potpurri f. Violine u. Guitarre. 16 ggr.
Klingebiel, Aug., Festmarsch zu 4 Händen. 4 ggr.
——— 2 Festmärsche zu 2 Händen. 4 ggr.
——— Festmarsch f. Instrumentalmusik. 1 Thlr.
Röhrig, C. H., vier Favorit-Tänze f. das Pfte. 1., 2. Heft. à 4 ggr.

Zu beziehen durch die

Sorge'sche Buchhandlung in *Osterode*.

Demnächst erscheint und ist durch jede Buch- u. Musikalienhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen

componirt von

Ferdinand Hiller.

Op. 106.

J. Rieter-Biedermann
in *Leipzig* und *Winterthur*.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von **Müller** von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor

mit Begleitung von vier Hörnern

(oder des Pianoforte)

componirt von

Franz Abt.

Op. 250. Pr. 25 Ngr.

TURNER-MARSCH

„Turner, auf! es grüsst der Tag."

Ein

Weckruf zur Turnfahrt.

Gedicht von **Müller** von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor

componirt und

der deutschen Turnerschaft

zum dritten deutschen Turnerfest in Leipzig

gewidmet von

C. KUNTZE.

Op. 90. No. 3. Pr. 10 Ngr.

Leipzig, bei **C. F. KAHNT.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 7. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2½ Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzer'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrattenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Zweiter Artikel.) Recensionen. J. C. Eschmann, Op. 42, 40, Instructive Gänge, 43, 25, 37. Josef Krejci, Op. 33. — Correspondenz (Leipzig, Sondershausen, Gotha, Plauen, Chemnitz). — Kleine Zeitung Aphorismen. (Aus Neapel.) (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

Zweiter Artikel.

Ein schlechtes Fundament rächt sich am ganzen Gebäude. Weil der Verfasser versäumte, die soliden Ecksteine zu legen, muß er in der Folge häufig in Widersprüchen, in eigenmächtigen Behauptungen Stützen für manche Partieen seines Tempels suchen. So wird z. B. der Ouverture zur Armide oder zum Telemacco der ritterlich romantische Charakter des Mittelalters beigelegt (I, 193 und II, 196) und fast unmittelbar darauf dieselbe Ouverture „den äginetischen Bildwerken vergleichbar mit ihren gefrorenen, zu Allem lächelnden Gesichtern und den eckigen Gliedern" (II, 196) genannt; der dissonirende Vorhalt in einem andern Satze daselbst muß nothwendig mittelalterlichen Schmerz ausdrücken. Und zu welchen Zwangsmaßregeln wird nicht gegriffen, um den Bau der Ouverture zur Iphigenie in Tauris darzulegen und schließlich doch nur den trivialen Gemeinplatz zu gewinnen, daß der Organismus derselben mit der späteren Form der Ouverture nicht übereinkomme, daß aber diese letztere Form keineswegs „unerläßlich und zwingend sei (II, 74), während das Räthsel in der Stylweise der Zeit seine natürliche Lösung findet.

Diesen geschilderten Eigenschaften gegenüber können manche bessere Einzelheiten nicht in Anschlag gebracht werden. Ueberhaupt ist im Ganzen nur das zweite Buch, in welchem der Verfasser die dem Hochdramatischen zugewandte Natur Gluck's in vielen Zügen seiner damaligen Schöpfungen darzulegen versucht, eine gelungenere Partie des Werks. Unserm Plane gemäß überschlagen wir sie, da sie nur das Besonderinteresse in Anspruch nimmt und wenden uns zur Hauptsache, der so berühmten Reformation.

Sie beginnt mit der Oper Orpheus und bildet den eigentlichen Gallamoment in dem Leben und Wirken unseres Meisters für dessen Biographen, um so mehr als Gluck selbst in seinen Dedicationen zur Alceste und zum Paris die Ehre eines Reformators für sich in Anspruch nimmt. Die Anerkennung dieser Thatsache setzt auch ihre Consequenzen in Kraft, denn der Begriff der Reformation bedingt zunächst für die betreffende Erscheinung einen Verfall, dann für den Reformirenden das „Zurückgehn auf den Grund der Dinge", und hier im Besonderen, auf die primitiven Anlagen und Gestaltungsformen der Oper. Nun aber stellt der Verfasser nach seiner Entwickelung der italienischen Oper deren Reform von vorn herein außerhalb aller historischen Möglichkeit, da, wie wir sahen, ihre Existenzform aller gesunden Elemente entbehrte, ja er leugnete sogar hier am Orte — die Ueberzeugung des Herrn Marx giebt nämlich, wie eine Wetterfahne jedem Luftzuge des augenblicklichen Bedürfnisses nach — Seitens der Musik die Bedürftigkeit einer Reform, denn „die Composition, die musikalische Arbeit an sich trug offenbar nicht die Schuld, von einzelnen etwaigen Schwächen abgesehen, war sie geworden, wie sie unter diesem Texte werden konnte. (I, 287.) Und in der That zeigt der formelle Charakter des Orpheus nichts weniger als ein Zurückgehen auf die fundamentalen Anlagen, sondern knüpft sich unmittelbar an den entwickelten Formenbestand der damaligen italienischen Oper. Somit fällt die ganze Reformation auf das Gedicht allein: „der Text, die vom Dichter gegebene Grundlage, trug den Keim des Verfehlens, wie des Gelingens in sich." (287).

Darnach gebührte wenigstens der gleiche Theil des Verdienstes dem Dichter; es kommt nur darauf an, wem von beiden die Ehre, zuerst die Idee gefaßt zu haben, zugesprochen werden muß.

Natürlich Gluck, antwortet Herr Marx; ihm mußte ja „an der Frucht seines tonkünstlerischen Verlangens klar werden", worin die Dichter gefehlt hatten: „die Handlung mußte einen durchaus musikalischen Gehalt gewinnen, und sie mußte einfach werden." (287). So sah sich Gluck auf die Sorge um ein zweckmäßiges Gedicht, auf die Prüfung der Aufgaben hingewiesen, an denen ein Musikdrama überhaupt erst möglich ist". „War diese Grundlage gewonnen, so ergab sich das Trachten nach dramatisch-musikalischer Charakteristik für den Dichter, wie für den Musiker" und überhaupt alles Weitere von selbst.

„Nun bedurfte Gluck eines Dichters, und er fand ihn in Rancero di Calzabigi aus Livorno, einem Manne von philosophisch-ästhetischer Bildung", der in Wien eine Anstellung hatte. „Gluck suchte den Umgang Gebildeter, Calzabigi mußte bei seiner Neigung zu kunstphilosophischen Be-

trachtungen das Verhältniß mit einem berühmten Tonsetzer erwünscht sein," der vor andern das Voraus hatte, „daß er gern über die Kunst sprach, daß seine Ansichten und Urtheile nicht selten den Einblick in die Tiefen der Kunst öffneten, die den Meisten verborgen bleiben. Schon zwei Jahre vor der Reise nach Bologna, 1760, eröffnete Gluck seine Wünsche dem gelehrten Freunde, dieser ging mit Geist, mit Eifer darauf ein; er nahm die dichterische Kunst auf sich." (288–89).

„Die Sache wäre also so," der Verfasser möchte auch „diesen Vorgang umständlicher" behandeln, „weil man in späterer Zeit den Antheil Gluck's an der Reformation der Oper zu schmälern und das erste Verdienst dem Dichter zuzuwenden getrachtet hat" (292), dies bezieht sich auf Gretry, der in seinen Memoiren (I, 345) den Hergang so hinstellt, daß die Dichter — Gretry verrechnet sich freilich in der Zahl, hat aber im Uebrigen Recht, — Du Rollet in die Reformation mit hineinzuziehen, da diese historisch erst mit der Iphigenie in Aulis Boden und Leben gewann, der Fortschritt also keineswegs einseitig auf italienischer oder gar deutscher Seite lag, — den Plan der Verbesserung faßten, Gluck sich dagegen der Gedichte bemächtigte. Gretry aber setzt dessen ungeachtet hinzu: „Ja! man ist Dichter und Musiker, wenn man wie Gluck verfährt, gleich wie man sich eine Idee aneignet, wenn man sie verschönt!" (291). Gerade diese Anerkennung aber regt dem Hrn. Professor die Galle vollends auf; der Zweifel an dem Erstgeburtsrechte Gluck's ist schon an sich eine Sünde wieder den heiligen Geist; klingt nicht der letzte Zusatz wie Hohn? Der ganze folgende Passus darüber (292) ist ein Meisterstück rabulistischer Exegese.

Aber auch Schmid, „der treffliche Schmid", ist von dieser ketzerischen Gesinnung angesteckt. „Zuvörderst spricht er ganz bestimmt aus, daß Gluck seine Gedanken Calzabigi eröffnet habe" und dieser darauf eingegangen sei, setzte aber später hinzu, Calzabigi habe die Mängel der italienischen Oper tief eingesehen und sei lange eifrig bemüht gewesen, ihr einen höheren Glanz zu verleihen und eine tiefere Wahrheit abzugewinnen.

„Dem, was hier für die Urheberschaft Calzabigi's herausgelesen werden könnte, setzt der Verfasser „Schmid's eigene vorhergehende Angaben" entgegen; „dann die öffentlichen Erklärungen Gluck's in den Dedicationen zu Alceste und Paris und Helena, durch die er sich Calzabigi gegenüber ganz unumwunden als Urheber der Reformation zu erkennen giebt; — endlich Calzabigi's weiteres Verhalten", der „über den neuen Versuch nicht ohne Sorgen" war und sich mit seinen Bedenken an Metastasio wandte, um dessen Gegnerschaft vermeiden. „Das ist das Benehmen eines vorsichtigen klugen Mannes, nicht eines von seiner Idee emporgetragenen Reformators." (293).

Also „Gluck ist der Urheber der Reformation; gewiß aber hat Calzabigi trefflich mitgewirkt" und nur aus dankbarer Erinnerung schrieb ihm Gluck in seinem Briefe an den Mercure de France „das erste Verdienst bei der Reformation der Oper" zu.

Es thut mir wahrlich leid um dieses schöne, künstliche, an „mußte" hängende Schlußgefüge, dem ich jetzt die Pointe seiner Bestimmung rauben muß. Ich bin jedoch fern davon, die Arbeit dieses Werks mit vandalischer Hand zerstören zu wollen, ich möchte es im Gegentheil als ein kostbares Monument der musikgeschichtlichen Architektur im 19. Jahrhundert für die spätesten Zeiten erhalten wissen, und setze es daher behutsam bei Seite. Seltsamer Weise aber muß der Ausspruch des Verfassers über den „idealitätfremden Philister" (S. 96) gerade hier eine praktische Anwendung finden, denn es ist in Wahrheit „eine alte" sogar schon vor Shakespeare „bestätigte Erfahrung: wenn der idealitätheimische, aber mit dilettantenhafter Forschung ausgerüstete Kunstkenner „sich auf das Glatteis der Kunstgeschichte begiebt," so widerfährt ihm etwas. Hätte Hr. Marx sich nicht zu sehr auf die Materialsammlung seines Amanuensis, des seligen Schmid verlassen, sie konnte er manche, jenen unbekannte Documente vorfinden, welche auf diese Reformation, auf den Charakter ihrer Helden ein neues und leider! für die obige Darstellung, sehr unvortheilhaftes Licht werfen. Ich meine zunächst einen Brief des Dichters Calzabigi, vom 21. August 1784, den dieser an die Redaction des Mercure de France richtete, auf Anlaß eines vom gedachten Journal gebrachten Berichts über lyrische Tragödie Hypermnästra oder die Danaiden, aufgeführt in der pariser Oper, am 26. April desselben Jahres. Calzabigi fand sich in diesem Berichte, gleichviel mit Recht oder Unrecht, auf eine empfindliche Weise zurückgesetzt und benutzte diese Gelegenheit, den eigentlichen Hergang der sogenannten Reformation zu erzählen und sein Verhältniß zu Gluck auseinanderzusetzen. Der Brief ist zu lang und ausführlich, als daß er ganz herzusetzen wäre; ich führe nur die Theile desselben an, die sich unmittelbar auf die Sache selbst beziehen:

„Es war im Jahre 1778, nach dem großen Erfolge meines Orpheus und meiner Alceste, als Hr. Gluck wünschte

Iterum antiquo me includere ludo.

Mit großen Versprechungen forderte er mich auf, für ihn ein neues Drama zu dichten. Ich schrieb eine Semiramis, die ich ihm zusenden ließ. Ihr Schicksal ist mir unbekannt, aber vielleicht läuft diese ältere Tochter auch durch die weite Welt, wie ihre jüngere Schwester.

Hr. Gluck billigte zuerst das Stück sehr; in der Folge indeß bemerkte er, daß es sich nicht für die Darsteller eigene, welche damals auf der lyrischen Bühne glänzten. Ich hatte mit ihm in früherer Zeit von einer Hypermnästra gesprochen; er drang lebhaft in mich, sie zu schreiben und ihm zu Gefallen beschloß ich es zu thun; er erhielt diese arme Hypermnästra in Paris, wo er sich befand, im Monat November desselben Jahres; er war davon entzückt und meldete mir, er würde sie übersetzen lassen, um sie auf das Theater zu bringen; das ist Alles, was er mich darüber wissen ließ.

Nach einem Stillschweigen von mehr als vier Jahren erfuhr ich erst im Februar dieses Jahres, daß Hr. Gluck unverzüglich meine Hypermnästra auf das Theater von Paris bringen wolle und, weil er selbst nicht die Musik beendigen könne, Hrn. Salieri als Mitarbeiter unter seiner Leitung herzugezogen habe.

Während dieser Zwischenzeit hatte ich an meinem Stücke Veränderungen gemacht, da man oft an seinen Werken feilt. Ich würde sie mitgetheilt haben, wenn man mich einer Berathung gewürdigt hätte; allein ich war vergessen. Man wollte sich nur mit meinem Drama aushelfen. Man hat nicht einmal gesagt, von wem man es erhalten. Diese Zurückhaltung schien mir sonderbar. Hr. Gluck, der allein in der Welt mein Manuscript besitzt, vermag auch nur den Grund davon anzugeben.

..... Sie sagen in Ihrem Berichte, Nr. 20, der Verfasser ..... habe bewiesen, daß er in hohem Maße den Zuschnitt und den dramatischen Gang, wie ihn das lyrische Theater verlangt, verstehe und schon die erste Scene darüber ein Urtheil gestatte, ... die ein imposantes und wahres Gemälde

aufstellt, wo das Recitativ, der gebundene Gesang und der Chor auf die glücklichste Weise vereint seien. Ich glaube, auf dies Lob Anspruch machen zu dürfen, es kommt nur mir zu. Hätte ich nicht zufälliger Weise meine Tragödie vor fünf Monaten drucken lassen, so würde mich Hr. Gluck, gegen den ich gefällig sein wollte, in die Lage versetzt haben, für einen Plagiar zu gelten und die lächerliche Rolle der Krähe in der Fabel zu spielen: Furtivis nudata coloribus.

Ich könnte hier endigen, aber ich habe noch etwas Anderes auf dem Herzen und ich muß es erleichtern. Indem sie von der Musik der Danaiden sprechen, bemerken Sie, daß man in dem allgemeinen Wesen der Composition diesen großen starken schlagfertigen und wahren Styl leicht erkennt, welcher das System des Schöpfers der dramatischen Musik charakterisirt.

Ueber diesen Gegenstand habe ich noch Folgendes zu sagen.

. . . . . Ich war vor 25 Jahren der Ansicht, daß die einzige für die dramatische Poesie, namentlich für den Dialog und die Arien, welche wir Arien der Handlung (d'azione) nennen, passende Musik diejenige wäre, welche sich am meisten der natürlichen, belebten und energischen Declamation nähert; daß die Declamation selbst nur eine unvollkommene Musik sei, die man als solche notiren könne, wenn wir Zeichen in hinreichender Anzahl erfunden hätten, um so viele Töne, so viele Tonbiegungen, so viele starke und milde Accente und, um so zu sagen, bis zum Unendlichen mannigfaltige Nuancen aufzuzeichnen, welche man bei der Declamation der Stimme giebt. Da also die Musik zu beliebigen Versen nach meiner Idee nur eine ausgebildetere und noch durch die Harmonie der Begleitung bereicherte Declamation ist, so bildete ich mir ein, daß darin das ganze Geheimniß bestände, eine gute Musik zu einem Drama zu componiren; daß, jemehr die Poesie gedrängt, energisch, leidenschaftlich, rührend, harmonisch wäre, um so mehr auch die Musik, welche sich nach ihrer wahren Declamation gut auszudrücken suchte, die wahre Musik dieser Poesie, die Musik par excellence sein müsse. . . . . .

Voll von diesen Ideen kam ich im Jahre 1761 nach Wien. Ein Jahr darauf ersuchte mich S. E. der Graf Durazzo, damals Director des kaiserlichen Hoftheaters und gegenwärtig Gesandter in Venedig, dem ich meinen Orpheus vorgelesen hatte, diesen dem Theater zu geben. Ich willigte unter der Bedingung ein, daß die Musik nach meinem Willen gemacht würde. Er sandte mir Hrn. Gluck, welcher, wie er mir sagte, sich Allem fügen würde.

Hr. Gluck wurde damals (und ohne Zweifel mit Unrecht), noch nicht zu den größten Meistern gezählt. Hasse, Baranello, Jomelli, Perez u. A. nahmen den ersten Rang ein. Keiner kannte die declamatorische Musik, wie ich sie nenne; und was Hrn. Gluck anbelangt, der unsere Sprache nicht gut ausspricht, ihm würde es unmöglich gewesen sein, einige Verse in fortlaufender Weise zu declamiren.

Ich las ihm meinen Orpheus und declamirte ihm davon mehrere Stücke zu wiederholten Malen vor und zeigte ihm die Nuancen an, welche ich in meine Declamation legte, die Zögerungen, das langsame und schnelle Zeitmaß, die bald vollen, bald schwachen und unaccentuirten Töne der Stimme, Mittel, von denen er nach meinem Wunsche für seine Composition Gebrauch machen sollte. Ich bat ihn zugleich, daraus die Passagen, Cadenzen und Ritornelle und alles das, was man an Gothischem, Barbarischem und Extravagantem in unsere Musik gebracht hat, zu verbannen. Hr. Gluck ging in meine Pläne ein.

Aber die Declamation verliert sich in der Luft und man findet sie oft nicht wieder, — man müßte immer gleichmäßig begeistert sein und diese stetige und gleichartige Sensibilität besteht nicht. Die treffendsten Züge entgehen, sobald das Feuer, der Enthusiasmus schwach werden. Darin liegt der Grund, warum man so vieles Abweichende in der Declamation verschiedener Darsteller bei demselben tragischen Stücke, ja von demselben Darsteller von einem Tage zum andern bemerkt: der Dichter selbst reetirt seine Werke bald gut bald schlecht.

Ich suchte nach Zeichen, um wenigstens die am meisten hervortretenden Züge zu markiren. Nach einem solchen Manuscript, welches dazu mit geschriebenen Anmerkungen bei den Stellen versehen war, wo die Zeichen nur einen unvollständigen Aufschluß gaben, componirte Hr. Gluck seine Musik. Ich that später dasselbe für die Alceste. Dies ist so wahr, daß, als der Erfolg der Musik zum Orpheus bei den ersten Vorstellungen unentschieden war, Hr. Gluck den Fehler auf mich schob.

Da ich die Tragödien Semiramis und die Danaiden Hrn. Gluck nicht vordeclamiren, noch meine Zeichen anwenden konnte, welche ich vergessen habe und die ihm mit meinen Originalmanuscripten verblieben sind, so begnügte ich mich, ihm ausführliche Instructionen schriftlich zu senden. Diejenigen zur Semiramis füllten allein drei ganze Bogen. Ich habe davon, wie auch von denen zu den Danaiden eine Copie behalten. Ich dürfte sie vielleicht einst veröffentlichen.

Ich hoffe, mein Herr, Sie werden nach dieser Erklärung zugeben, daß, wenn Hr. Gluck der Schöpfer dieser dramatischen Musik gewesen ist, er sie nicht aus Nichts geschaffen hat. Ich habe ihm den Stoff, das Chaos, wenn Sie wollen, zugeführt; die Ehre dieser Schöpfung gebührt mithin uns beiden."

. . . . . .

Demnach ergiebt sich aus diesem Briefe: 1) daß Gluck „zwei Jahre vor der Reise nach Bologna" Calzabigi keine Mittheilungen gemacht haben konnte, wie Hr. Marx Schmid nachspricht, da der Dichter erst 1761 nach Wien kam; 2) daß er zur Zeit, als er an den Orpheus ging, noch kein klares Bewußtsein von dem Wesen und der Bedeutung der Reform besitzen konnte, und 3) daß also die Idee einer höheren dramatischen Gestaltung nicht von ihm, sondern von einem Literaten und Dichter ausging und unmittelbar zur That gebracht wurde.

Doch ich errathe die Einwendungen, die mir Hr. Marx machen wird. Garantirt ein Brief, in dem sich die Stimmung verletzten Selbstgefühles so deutlich kund giebt, die Aufrichtigkeit des Verfassers? Warum trat der Dichter unter so bewandten Umständen mit seinen Erklärungen nicht bei Zeiten hervor; warum wird der Paris unerwähnt gelassen und wie stimmt mit dem Allem Gluck's eigener Anspruch in seiner Dedication der Alceste? —

Darauf erwidere ich Folgendes. Der Charakter Calzabigi's giebt keinen Grund, eine absichtliche Entstellung der Thatsachen hier zu vermuthen. Der Brief war dazu auf einen bestimmten Anlaß geschrieben und berührt nur anhangsweise den Hergang der Reform. Er beruft sich auf eine hochgestellte Persönlichkeit, den damals lebenden Grafen Durazzo, fällt überdies in die Lebenszeit Gluck's und mußte also schon von diesem eine Widerlegung erwarten, wenn der Wahrheit zu nahe getreten war. Der Brief ist ferner dem Mercur zur Veröffentlichung in Paris zugesandt worden, wo die Geschichte der Reform, Dank der Fürsorge Gluck's und seiner Freunde, nach ihrer ganzen Breite zu Gunsten des Meisters bekannt war; er machte dort großes Aufsehen, wie die mémoires secrètes etc.

von Beaumont bezeugen. Rollet, welcher das Buch der Danaiden revidirt hatte, ließ es an einer beißenden und energischen Antwort nicht fehlen, die jedoch den eigentlichen Nerv der Sache so wenig berührt, daß der Verfasser jener Memoiren äußert: „Es genügt hier zu bemerken, daß unerachtet seiner Witzeleien der französische Dichter eben nicht siegreich die Behauptungen des italienischen Dichters widerlegt und immer noch viel Verdächtiges in Betreff jenes Processes bleibt, der übrigens an sich nur wenig Interesse bietet." — Das Stillschweigen hinsichtlich des Paris beweist hier nichts, da der geringe Werth dieser Oper es dem Dichter räthlich machen konnte, wofern nämlich Calzabigi wirklich deren Verfasser war. Was aber die Dedication der Alceste anbetrifft, so wird ein Blick in die inneren Verhältnisse Manches deutlicher erklären.

(Fortsetzung folgt.)

Instructives.

Für Pianoforte.

J. Carl Eschmann, Op. 42. Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. 52 Stücke systematisch in fortschreitender Folge geordnet. Cassel, C. Luckhardt. Vier Hefte à 17½ Ngr.

——— Op. 40. Fünfzig deutsche Volks-Kinderlieder. Vier Hefte à 20 Ngr. Ebend.

——— Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart u. Beethoven. Ebend. 1. Heft. Pr. 22½ Sgr.

——— Op. 43. Volksliederkranz. 24 Phantasiestücke über deutsche Volksmelodien. 1. Heft. Pr. 25 Sgr. Ebend.

——— Op. 25. Rosen und Dornen. 9 kleine charakteristische Studien (für kleine Hände). Pr. 1 Thlr. Leipzig, Fr. Hofmeister.

——— Op. 37. Crösteinsamkeit. 8 kleine Clavierstücke (für kleine Hände). Pr. 1 Thlr. Ebend.

Vorliegende pädagogischen Zwecken gewidmete Werke gehören weitaus zu dem Besten, was auf diesem Gebiete neuerdings erschienen ist. Bei dem großen Einflusse, den die musikalische Ausbildung der Dilettanten auf die Entwickelung des Kunstgeschmackes hat, ist es jedenfalls von Wichtigkeit, wenn die Schüler gleich zu Anfang an Gediegenes und Werthvolles gewöhnt werden. Eschmann hat in seinen Stücken ein besonderes Talent für die Bearbeitung von Volksliedern und Chorälen bewiesen und dem Lehrer einen reichen Stoff zur Verwendung beim Unterrichte gegeben. Sein Claviersatz ist ein klangvoller und praktischer; er vermeidet dabei auch die gewöhnlichen Geleise, und zeigt durch sinnige Einzelheiten immer seine treffliche musikalische Bildung. Dabei ist die von pädagogischer Erfahrung zeugende Angabe des Fingersatzes eine sehr sachgemäße. — Das erste der oben angegebenen Werke (Op. 42) enthält kleine Stücke, Volkslieder und Choräle, und ist hier besonders zu loben, daß immer auf gleiche Ausbildung beider Hände, und eines mehrstimmigen Spieles gesehen ist. — In Op. 40 haben die Stücke schon einen größeren Umfang, und ist hier Rücksicht auf Ausbildung der Geläufigkeit genommen. Interessante und wirksame Begleitungsfiguren, Umspielungen und Verzierungen führen den Schüler in die verschiedenartigsten Spielarten ein. Ebenso wird die musikalische Ausbildung desselben vielfach gefördert. Im Charakter bieten die Stücke reiche Abwechselung dar, und es zeigt Eschmann eine rege Phantasie in Gestaltung rhythmisch und melodisch neuer Figuren. Scalenläufe, gebrochene Accorde, Melodiespiel mit zwischen beide Hände getheilter Begleitung, Verlegung der Melodie in verschiedene Stimmlagen; alles kömmt am rechten Orte zur Anwendung. Die Bearbeitung der Lieder zeigt durchweg ein glückliches Erfassen ihres Charakters, und Eschmann versteht es, jedes seiner Stücke einheitlich zu gestalten und den immer entsprechenden Styl zu finden. Das Interesse wird durch Frische und Lebendigkeit fortwährend wach erhalten. — Die instructiven Gänge durch Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven, sind kürzer ausgeführte Stückchen in guter Bearbeitung; sie sind leichter als das soeben besprochene Werk und können etwa nach Op. 42 mit dem Schüler geübt werden. — Der „Volksliederkranz" Op. 43, bietet schon reichen Stoff für Octavenspiel, Spannungen, Wechsel der Hände in gebrochenen Accorden und für den Anschlag voller Harmonien. Es sind diese Stücke kleine Scenen mit oft dramatisch lebendigem Ausdrucke, und sinnig ausgeführten melodischen Passagen. Es wird der Schüler auch in seinem Empfinden immer von Neuem angeregt, und das Auffassungs- wie Darstellungsvermögen trefflich gebildet. — Die charakteristischen Studien „Rosen und Dornen" sind ansprechende Clavierstücke. Sie setzen bereits vorgerücktere Spieler voraus. Der Componist zeigt, daß er mit regem Empfindungsleben begabt, und es ist vorwiegend der Einfluß Schumann's auf sein Schaffen erkennbar. Edle Motive vereinigen sich mit musikalisch interessanter, ausdrucksvoller und dabei wirksamer Gestaltung. Es ist ebenso auch Rücksicht auf vielseitige Ausbildung des Schülers genommen; es findet sich Stoff für die Uebung einer kräftigen wie leichten Spielweise, dabei ist die Behandlung des Instrumentes eine durchweg moderne und klangschöne. — Die folgende Sammlung „Trösteinsamkeit" Op. 37, zeigt dieselben Eigenschaften. Hier sind aber die Anforderungen an die Auffassung schon größere; es wird schon mehr Vertiefung in ein bestimmtes Empfindungsleben verlangt. So ist in Nr. 1, (Es moll) der Ausdruck einer düstern, schwermüthigen Empfindung sehr glücklich getroffen. Nr. 2, (Gis moll) ist ein interessantes Stück mit wechselndem Charakter; ein ruhiges choralartiges Thema alternirt mit rhythmisch belebten Motiven und es schließt sich unmittelbar daran ein Scherzo (Nr. 3) von lebhaftem und empfundenem Ausdrucke. Ein glücklicher Wurf ist N. 5, ebenfalls ein Scherzo in Cis moll. Dasselbe ist auch äußerlich wirksam. Warm empfunden ist Nr. 6, ein schönes Stimmungsbild. Eine leicht angeregte leidenschaftliche Empfindung spricht sich in Nr. 7 aus. — Wir können die Werke Eschmann's allen Lehrern aufs Angelegentlichste empfehlen. Es findet sich in ihnen eine Auswahl für die verschiedensten Stufen, und werden dieselben gewiß dazu dienen, einen gediegenen Unterricht zu fördern und zu erleichtern.

Für die Orgel.

Josef Krejčí, Op. 33. Compositionsvorlage für den Präludienbau bestehend in 11 Präludien für die Orgel. Prag, Joh. Hoffmann. Pr. 20 Sgr.

In vorliegendem Werke giebt der als Tonsetzer für die Kirche bekannte Director der Prager Orgelschule einen dankenswerthen Beitrag zur Erlernung des Orgelspiels. Krejčí's Absicht ging dahin, mit der Entwickelung der Spielfertigkeit zugleich den Schüler eine Einsicht in den formellen Bau des Präludiums zu gewähren, und er schreitet demgemäß von den einfachsten Bildungen zu complicirteren fort. Krejčí zeigt sich als gewandter Harmoniker, und weiß auch bei den ganz einfach ausgeführten Stücken immer durch schöne Stimmführung zu interessiren. Die schon reicher ausgeführten Präludien zeigen

einen bestimmten Charakter und runden sich einheitlich ab. Imitationen, figurirte Begleitung werden wirkungsvoll verwendet. Von den einzelnen Stücken heben wir hervor: Nr. 7, ein Choralvorspiel über eine altböhmische Melodie, Nr. 10, ein charakteristisch ausgeführtes Trauerpräludium in C moll, und Nr. 11, ein Festpräludium in D dur, welches sehr frisch und lebendig ausgeführt ist. Das ganze Werk kann vom angehenden Orgelspieler mit gutem Erfolge benutzt werden.

S.

Correspondenz.

Leipzig.

Frau Harriers-Wippern ist noch als Valentine, als Rezia, wiederholt als Margarethe im Gounod'schen „Faust“ und zum Schluß ihres beifallgekrönten Gastspiels als Elisabeth im „Tannhäuser“ aufgetreten. Sie hat als Valentine bewiesen, daß Bildung und gesunde Mittel den angeborenen Mangel an hinreißender Leidenschaft und Großheit der Gestalt bis zu einem hohen Grade zu ersetzen vermögen, und daß auch ohne Gliederverrenkungen und coulissenumreißendes Toben eine innere, mächtige Wirkung recht wol zu erzielen ist, wenn nur der Geist jeder Situation und die Bedeutung des Charakters im Großen und Ganzen zur Erscheinung gelangen. Ihre Rezia war eine ebenso mustergültige musikalische Leistung, wie ihre Margarethe außerdem noch das liebenswerthe Vorbild einer auf der heutigen Bühne seltenen Keuschheit in der Handhabung aller Mittel; sie überkleidet diese französische Grisetten-Natur so ganz mit der Anmuth und Schlichtheit deutschen Empfindens, daß man ihr Gretchen dem Goetheschen Gebilde näher stellen kann, als der vorliegenden Opernfigur. — Alle vorhergehenden Leistungen hat Frau Harriers mit ihrer Elisabeth überboten. Das war die Wagner'sche Gestalt, in aller Seelentiefe, mit dem ganzen Zauber der Stimmungsmalerei und einer Ausarbeitung der Einzelheiten in einer Weise, wie sie nur den begabtesten und gleichzeitig ernsthaft immer weiter strebenden Talenten möglich sind. Das aufjauchzende Entzücken, die schamvolle Zurückhaltung, das Hervorquellen des Geständnisses ihrer Liebe die hohe Würde beim Empfangen der Gäste, die opfermuthige, sich ganz hingebende Gluth, die Willensstärke im zweiten Act, dann noch der weihevolle Vortrag des Gebetes im dritten, die wahrheitsvolle Mimik allenthalben, die tiefdurchdachte Accentuation jeder musikalischen Einzelheit waren gleichmäßig lebenswerth und riefen denn auch einen Enthusiasmus, am Schlusse des zweiten Finales einen Regen von Blumen und Kränzen hervor, wie wir selten im hiesigen Theater erlebt. Frau Harriers-Wippern hat sich wie im Fluge die Herzen in Leipzig gewonnen und sie wird sich bei ihrer künstlerischen Strenge dieselben zu bewahren verstehen. — Von den hiesigen Mitgliedern dürfen wir im „Tannhäuser“ die Leistung des Hrn. Weidemann in der Titelrolle wegen klarer Aussprache, aushaltender Frische des Vortrags hervorheben; möchte nur dieser Sänger einmal recht ernstlich sich angelegen sein lassen, den Klang voll und markig zu entwickeln, bevor er die Consonanten ausspricht; so wie er jetzt singt, zuerst den sprachlichen Laut bildet, kann der Gesangston nur künstlich, nur mit Viertelswirkung zur Geltung gelangen, kann von getragenem Gesange überhaupt gar nicht die Rede sein. Hr. Rübsamen weiß leider von seinem riesigen Organ nur Fortissimo-Gebrauch zu machen, und auch dies nur mit Kehlansatz; doch war der seelenvolle Vortrag des ersten Arioso im Sängerkampfe von großer Wirkung. „Tannhäuser“ fordert übrigens fast durchweg langsamere Ausführung, als an unsrem Theater gebräuchlich; dann erst kommen zahlreiche Details zur wünschenswerthen präcisen Auseinanderlegung. Die Pilgerchöre wollen, noch abgesehen von reinerer Stimmung, weit mehr im p begonnen und geschlossen sein. Die Aufführungen der letzten Zeit sind übrigens im Ensemble recht fest zusammengegangen, und es bleibt nur zu wünschen, daß auch das Repertoire sich zuweilen an die Spitzen früherer Epochen, an die „Don Juan“, „Fidelio“, „Wasserträger“ erinnere und die Gipfelpuncte neuerer Zeit, „Euryanthe“, „Lohengrin“ z. B., nicht aus einzelnen Gründen hinsichtlich entsprechender Besetzung bei Seite lasse.

P. L.

Sondershausen.

Wie gewöhnlich, haben auch die diesjährigen Lohconcerte am Pfingst-Sonntag wieder ihren Anfang genommen.

Während einer wie im vorigen Jahre unternommenen kurzen Badereise des Capellmeister Stein dirigirte Concertmeister Uhlrich. Die Programme der einzelnen Concerte brachten, wie immer, eine Auswahl des Besten aus dem Bereiche der gesammten Instrumentalmusik. Während meiner Anwesenheit fanden drei Concerte statt, in denen von Haydn die Symphonie in G dur, von Beethoven Op. 124 und Marsch aus den „Ruinen von Athen“, von Schumann die Symphonie in Es dur und die Ouverture zu Manfred, von Berlioz die Ouverture zum römischen Carneval, von Liszt „Mazeppa“, die Faustsymphonie und „Tasso“ zur Aufführung kamen. Von Bierling brachten die Programme die Ouverture zu Maria Stuart, von Gade die Ouverture zu Hamlet, von Gluck die Ouverture zu Iphigenie, nach der ältesten Partiturausgabe mit dem Wagner'schen Schluß, von Wagner Entract und Brautlied aus Lohengrin. Auch dies Mal kann ich nicht umhin der Capelle und dem Dirigenten den wohl verdienten Dank auszusprechen für die ausgezeichnete Wiedergabe der genannten Werke.

Wirkliche Neuigkeiten bot bis jetzt nur das am 26. Juli wegen ungünstiger Witterung im Theater veranstaltete Concert. Die eine war ein Tongemälde in Form einer Ouverture von H. Frankenberger, Mitglied der Capelle und Musiklehrer am Landesseminar in Sondershausen, zu dem Gedicht „der Mönch“ von Paccini, die andere eine Ouverture zu Alex. Puschkin's dramatischem Gedicht „Boris Godunow“ von Yourij v. Arnold aus Petersburg, dessen Name unseren Lesern nicht mehr fremd ist, da derselbe sich bereits vor Kurzem durch eine Correspondenz über Serof's Oper in d. Bl. eingeführt hat. Was den Tonsetzer des erstgenannten Werkes betrifft, so hat sich derselbe im engeren Kreise schon durch mehrere Opern, welche von ihm in Sondershausen zur Aufführung kamen, — namentlich durch die im letzten Winter aufgeführte Oper „der Günstling“ — bekannt gemacht und Anerkennung erworben. In dem Werke, welches ich von ihm kennen lernte, hat sich derselbe in ziemlich entschiedener Weise der neuesten Kunstrichtung angeschlossen. Dasselbe giebt Zeugniß von Talent und läßt den in Beherrschung der Darstellungsmittel sehr gewandten Künstler erkennen. Störend waren allerdings einige allzu entschieden hervortretende Reminiscenzen. Am meisten Interesse erweckte die Einleitung, die ein in der That gelungenes Stimmungsbild darbietet. Auch die zweite Novität, Arnold's Ouverture, ist ganz modern gehalten, und in der Instrumentirung tritt namentlich das Vorbild von Berlioz hervor. Dabei ist diese Tonschöpfung nicht ohne sehr prägnante Eigenthümlichkeit. Es waltet in derselben ein national russisches Element vor, und es ist von hohem Interesse, zu sehen, wie es dem Tonsetzer gelungen ist, beide Seiten zu verschmelzen. Es ist auf diese Weise ein wirklich einheitliches Ganzes entstanden, das den Stempel der Nothwendigkeit seines Daseins an der Stirn trägt. Die Ouverture machte gleich bei der ersten Probe auf die Ausführenden einen sehr günstigen Eindruck und gewann sich auch bei der Aufführung allgemeinen Beifall. Der Componist war mit mir nach Sondershausen gegangen und bei der Aufführung anwesend. Er hat in Folge des günstigen Erfolges, den er erzielte, Aussicht, daß eine Oper von ihm künftigen Winter dort zur Aufführung kommt.

Wie ich schon in meinen vorjährigen Artikeln bemerkte, finden in jedem Concerte auch Solovorträge von Mitgliedern der Capelle statt. In den angeführten Concerten waren es die HH. Kammermusiker Heindl, Kellermann, Pohle und Militairhautboist Schröter-

welche sich, Ersterer in einem Concertino für Flöte von Haake, der zweite in einer Phantasie für Clarinette („Sternhelle Nacht") von Bärmann, die letztgenannten Beiden in einem Duo („La Chasse") für zwei Hörner von Lindpaintner producirten.

Es war mir von großem Interesse, dies Mal einer Aufführung im geschlossenen Raume beizuwohnen. Die Vortrefflichkeit der Leistungen konnte hier erst wahrhaft zur Geltung kommen. Ich hatte den Eindruck eines Concertes ersten Ranges, würdig jeder Weltstadt. Um so mehr bedauerte ich hier die unaufhörlichen Störungen, obschon das Publicum sich natürlich viel ruhiger verhielt, als im Freien. Aber ein unaufhörliches Kommen und Gehen und zeitweiliges allzu lautes Sprechen fand auch hier statt. Ich bedauerte diese Störungen um so mehr, da dieselben in leichtester Weise vollkommen zu beseitigen wären. Einige Bestimmungen, wie sie überall bei Concerten in Geltung, fernhalten von Kindern unter 12 Jahren, eine Vorschrift, daß während der Musik nicht hin und hergegangen werden dürfe u. s. w. würden alles zurechtrücken, um so mehr, da der Hof selbst mit einem musterhaften Beispiele vorangeht. Unter den gegenwärtigen Umständen hat man immer den Eindruck, daß ein Theil des Publicums gar nicht weiß, welchen Schatz es besitzt, daß dieser Theil das Gebotene auch nicht entfernt zu würdigen weiß. Fr. Br.

Gotha.

Am 9. Juli fand das erstmalige vom Stadtcantor Hellmann angekündigten vier Abonnement-Kirchenconcerte in der hiesigen Augustiner-Kirche statt. Es lag demselben folgendes Programm zu Grunde: Präludium und Fuge (in D dur) von Seb. Bach, Choral: „Wer nur den lieben Gott" ꝛc. von Mendelssohn, „Crucifixus" (achtstimmig) von Lotti, Arie: „Es ist genug" aus Elias von Mendelssohn, gesungen von F. v. Milde, Abendlied von R. Schumann (aus Op. 85, Nr. 12) und Andante religioso aus Franz Liszt's Bergsymphonie (arr. für Orgel vom Componisten), Motette: „Kommt, lasset uns anbeten" von Rolle, Ave Maria für Sopran, Harfe und Orgel über ein Präludium von S. Bach von Gounod, Motette: „Nimm von uns Herr" von Hauptmann, „Seligpreisungen" für Baritonsolo, Chor und Orgel von Franz Liszt. Von den beiden Weimarer Gästen (die Orgelpiecen wurden von dem Organist Gottschalg aus Tiefurth ausgeführt) hörten wir Kammersänger F. v. Milde zum ersten Male und es hat sich derselbe den Beifall des zahlreichen Publicums vollständig zu erringen gewußt. Der geschätzte Künstler sang nicht nur die Mendelssohn'sche Arie in jeder Weise vortrefflich, sondern vornehmlich erregte auch die vollendete Meisterschaft, mit welcher er das prachtvolle Baritonsolo in Liszt's herrlicher Composition zur Geltung brachte, gerechte Bewunderung. Es hat diese Perle der neueren kirchlichen Tonkunst solchen Eindruck erregt, daß Stadtcantor Hellmann das schwungvolle Werk nächstens wiederholen wird. Das Violoncello-Solo in der Mendelssohn'schen Arie wurde von Frl. Wanderscleb (die Tochter des hiesigen verdienten Musikdirectors) recht gelungen ausgeführt, wogegen die Principalstimme in dem Gounod'schen Experimente von Hrn. Pringle in trefflicher Weise vorgetragen wurde. Die Harfenpartie wurde von dem Organist Gottschalg auf einem ganz vorzüglichen Pianino aus der Fabrik des hiesigen Hofinstrumentmachers Joseph Arki executirt. Nicht nur die Pianinos, sondern auch die prachtvollen Concertflügel und die sehr preiswerthen tafelförmigen Pianos räumen der genannten Firma einen Ehrenplatz in der deutschen Pianofortefabrik ein. S.

Plauen.

Am 28. Juni fand unter Leitung des Cantors und Musik-Dir. Gast eine Aufführung des Oratoriums „Samson" von Händel statt. Es muß rühmend anerkannt werden, daß Hr. Gast seit seiner Anstellung in Plauen mit großer Energie der Hebung und Förderung der musikalischen Interessen obliegt und trotz der Ungunst vieler in dem Wesen einer Provinzialstadt liegenden Verhältnisse kein Opfer scheut, sowol von seinem ernsteren Streben als auch von seiner Leistungsfähigkeit ein redendes Zeugniß abzulegen. Daß dabei nicht immer Alles nach Wunsch ausfallen mag, liegt eben in den Verhältnissen, die, wie es aus der Stellung und den geistigen Bedürfnissen einer Provinzialstadt hervorgeht, nicht gerade besonders förderlich der Kunstentwickelung genannt werden können.

Im Ganzen war die Aufführung gut vorbereitet. Die Solopartien vertraten Frl. Alvsleben, königl. Hofopernsängerin aus Dresden, Frau Leibold aus Plauen, Hr. Musik-Dir. John aus Halle und Hr. Mitterwurzer, königl. Hofopernsänger aus Dresden. Frl. Alvsleben war eine ganz vorzügliche Delila und verstand die, nur mit wenigen Nummern ausgestattete Partie zur vollsten Geltung zu bringen. Daß Hr. John als Samson ganz an seinem Platze war, braucht den Lesern dieses Blattes nicht versichert zu werden, die aus den vielen Concertberichten schon längst wissen, daß derselbe ein vorzüglicher Oratoriensänger ist. Vielleicht wäre an einigen Stellen ein wärmeres Herausgehen, ein erhöhteres Ergriffensein von noch größerer Wirkung gewesen. Hrn. Mitterwurzer schien es eine gewisse Anstrengung zu kosten, den ruhigen Oratorienstyl mit dem dramatischen, in welchen er sich einmal hineingelebt hat, zu vertauschen. Leider mußte die Aufführung etwas darunter leiden, daß die Partie der Michah, der von Händel eine ganz besonders hingebende Behandlung zu Theil geworden, von einer Sängerin vertreten war, die weder im Besitze einer Altstimme ist, noch in der Erfassung ihrer so dankbaren Aufgabe dem übrigen Solo-Ensemble sich ebenbürtig zeigte. Die Chöre waren im Allgemeinen sicher einstudirt. Hier und dort schien das Orchester mit dem Chore nicht gleichen Schritt zu halten und selbst zu Schwankungen beim Begleiten der Soli sich hinzuneigen. Im Sopran dominirten die Knabenstimmen zu sehr, streiften öfter an das Rauhe und waren auch numerisch den übrigen Stimmen überlegen! —

Chemnitz.

Zur vierten geistlichen Musikaufführung des städtischen Kirchenmusik-Sängerchors waren von Musikdirector Schneider gewählt worden: Chor der Engel: „Hoffe auf den Herrn". — Duett: (Sopr. und Baß) „das Tagewerk ist vollbracht" und Chor: „Schlummere, seliges Paar" aus dem Oratorium „Das verlorene Paradies" von Fr. Schneider, außerdem eine Messe für Soli, Chor und Orchester von Hauptmann, welche letztere ihrer mannichfachen Schönheiten und ihres gediegenen kirchlichen Charakters wegen das Interesse der Musikfreunde vorzugsweise in Anspruch nahm; es dürfte deshalb auch eine Wiederholung dieses Werkes Manchem erwünscht sein. Sämmtliche genannte Compositionen waren übrigens sorgfältig wie immer einstudirt und erfreuten sich unter dankenswerther Betheiligung einer Anzahl Mitglieder der Singakademie einer guten Ausführung. Die Soli waren von geübten Dilettanten: Fräulein Anna und Franziska Stahlknecht und den HH. Brunner und Stolle befriedigend besetzt. b.

Kleine Zeitung.

Aphorismen. (Aus Neapel.)

Eine Folge des künstlerischen Naturells der Italiener ist einerseits die fast gänzliche Abwesenheit aller geschriebenen Kritik, und andrerseits die unbedingte Unterwerfung unter das Urtheil des Publicums. Der berühmteste Componist findet keinen Verleger für eine ausgepfiffene Oper; geschweige denn ein zweites Theater, um sie aufzuführen. Dafür ist aber das Publicum nicht nur merkwürdig disciplinirt, sondern hat sogar die Polizei zur Hülfe. Es ist nämlich erlaubt, im Theater auf das Schrecklichste zu pfeifen, aber nur unter der Voraussetzung, daß das Urtheil der Mehrheit damit übereinstimmt. Sobald die Minorität

als solche erkannt ist, muß sie schweigen. Fährt sie fort zu applaudiren, so erschallt der Ruf: Hinaus mit der Partei, und die Polizei hat Anweisung, den Willen der Majorität zu vollstrecken. Solche Sitten sind ganz gut bei einem Volk wie die Italiener, die zwar oft aus persönlicher Feindschaft gegen den Componisten, um ihn auszupfeifen ins Theater gehn, aber bei der ersten schönen Melodie sich nicht enthalten können, in enthusiastischen Beifall auszubrechen.

Die Feindschaften der Künstler entstehen gewöhnlich aus Principiensucht, Standpunctsreiterei u. dgl., wobei der natürlich ebenfalls vorhandene Neid wenigstens bei den Besseren unbewußt zu bleiben pflegt. Die Italiener geben sich in der Kunst mit Principien gar nicht ab. Daher die volle, liebenswürdige Bewunderung, die sich die Celebritäten unter einander zollen. Während der Triumphe der Tietjens fügte es eine theatralische Nothwendigkeit, daß man für Einmal eine bei Seite gelegte Oper wieder aufnehmen mußte, die einige Monate früher mit großem Beifall gegeben worden war. Jetzt aber stach die Sängerin der Hauptpartie, eine ehemals berühmte, nur leider bereits ziemlich stimmlose primadonna! gegen die Tietjens so ab, daß der Erfolg ein trauriger und für sie höchst ungewöhnlicher war. Einige Freunde wollten sie trösten, indem sie auf die Undankbarkeit des Publicums schalten. Aber sie antwortete: „Was wollt ihr? Mit mir ists aus. Ich kann nur noch stolz darauf sein, daß ich am nämlichen Theater die Vorgängerin einer Künstlerin gewesen bin, mit der sich keine vergleichen kann." — Unter den berühmten Tenoristen zeichnet sich Armandi besonders dadurch aus, daß er ebenso groß als Darsteller wie als Sänger ist. Bei einer Aufführung der „Stummen von Portici" wo er den Masaniello sang, war der gefeierte Schauspieler Majeroni gegenwärtig. Einer seiner Begleiter sagte zu ihm, auf Armandi deutend: „Er spielt, als ob ers von Ihnen genommen hätte." Majeroni antwortete: „Sagen Sie vielmehr: er spielt so, daß ichs von ihm nehmen müßte."

Aus einem edlen Munde kommt nichts Gemeines, und aus einem gemeinen nichts Edles. Die Wirkung jeder Musik ohne Ausnahme hängt vom Accent ab, mit dem sie vorgetragen wird. Aber der Grund, warum die italienischen Opern in Italien so unendlich viel edler klingen, als in Deutschland, liegt noch weniger an den Sängern, die in Deutschland oft ebensogut, ja besser sind als die meisten italienischen, sondern daran, daß die hiesigen Orchester ihre Musik mit Enthusiasmus spielen, während die deutschen Orchester die italienische Musik absichtlich, aus Verachtung, mit gemeinem Ausdruck herunterleiern.

Die berühmten Componisten sind in Italien niemals Capellmeister. Selbst ihre eigenen Opern dirigiren sie nicht in Person. Eine natürliche Folge hievon ist der trotz aller Liebe und allen Eifer der Spieler doch traurige Zustand der Orchester. Die Contrabässe sind dreisaitig, in Quinten, jedoch einen ganzen Ton höher als sonst die dreisaitigen gestimmt zu werden pflegen, nämlich in A, B und H (von unten auf), haben also in der Tiefe eine ganze Quarte weniger als die viersaitigen deutschen. Die Doppel-Pedalharfe ist in Italien nicht vorhanden. Die Hornstimmen werden gewöhnlich ohne Rücksicht auf den vorgeschriebenen Ton auf dem Klappenhorn in F ausgeführt. Das ist Alles Nichts. Aber was sagst Du, o deutscher Leser, zu Folgendem: im größten italienischen Operntheater giebt es keine Trompeten! die Trompetenstimmen werden trotz Bitten, Flehen und Drohen der Componisten auf dem Cornet à pistons geblasen! Und zwar immer auf dem Cornet in B.

Man erinnert sich hier noch der Zeit, wo es gebräuchlich war, bei Aufführung einer neuen Oper die äußersten Grade des furore und des fiasco auf fast gleiche Weise zu feiern. In beiden Fällen wurde der Componist in feierlicher Procession mit Wachskerzen nach Hause gebracht; nur mit dem Unterschied, daß man den Applaudirten auf einen Sessel hob, hingegen den Ausgepfiffenen auf eine Todtenbahre streckte. — Verdi hatte in seiner Jugend ein schönes Mädchen von angesehenem Hause gegen den Willen ihrer Eltern geheirathet. Er war ganz arm und sie lebten im äußersten Elend. Mit Mühe gelang es ihm, eine Oper zur Aufführung zu bringen. Sie fiel vollständig durch, mit Wachskerzen und Todtenbahre. Der Impressario, ein großmüthiger und intelligenter Mann, tröstete ihn kurz und gut, indem er für den nächsten Carneval eine zweite Oper bestellte. Sie wurde mit den besten Sängern gegeben und machte wieder vollständiges fiasco, mit Wachskerzen und Todtenbahre. Der Impressario wird eigensinnig und bestellt eine dritte: gleiches Schicksal! Eine vierte: ebenso! Eine fünfte: wieder! Als endlich die sechste Oper gegeben werden soll, sagt die Frau, die schon seit dem ersten fiasco nicht mehr ins Theater gekommen war: wenn du heute wieder ausgepfiffen wirst, so will ich noch länger leben. Verdi tröstet sie so gut er kann und geht voller Hoffnung ins Theater. Gleich mit der ersten Nummer gerath das Publicum in Erstaunen. Man war gekommen, um zu lachen und zu pfeifen: statt dessen hört man gefällig ansprechende, bezaubernde Melodien. Der Umschlag des Urtheils geschieht mit fieberischer Lebhaftigkeit, der Beifall steigt ins Unglaubliche. Auch die Wachskerzen werden nicht vergessen, aber diesmal um den neuen divino maestro im Triumph nach Hause zu bringen. Als die arme Frau von Weitem wieder die Lichter kommen sieht (sie hatte am Fenster gewartet), stürzt sie sich vom fünften Stock auf's Pflaster.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Die Musikbildungsanstalt des Jos. Proksch in Prag gab von 29. Juli — 1. August ihre öffentlichen Prüfungsproductionen. Aus den sehr gediegenen Programmen heben wir Liszt's „Les préludes" die auf zwei Clavieren gespielt wurden, Stücke von Beethoven, Mozart, Händel, Mendelssohn, den Carneval Romain von Berlioz und die B dursymphonie für vier Pianos von Schumann heraus. Von moderneren Clavierstücken kamen zum Vortrage Stücke von F. Bendel, Raff, Wehle, Chopin und Liszt's Es dur Polonaise.

— Richard Wagner's zweites Concert im Pesther Nationaltheater, welches Dienstag den 28. Juli statt fand, gestaltete sich zu einer Fortsetzung der Triumphe, welche der Künstler schon im ersten feierte. Das Programm war eine Wiederholung der Piecen des ersten Concertes, nur kam die Faustouverture und Meistersinger-Ouverture hinzu.

— In Prag gastirt Frau Kapp-Young mit sehr günstigem Erfolge als Valentine und Fidelio.

— Rubinstein weilt gegenwärtig in Wien.

— In Prag wurde am 30. Juli die Prüfung der Zöglinge der Organistenschule abgehalten. Die vorgetragenen Orgelstücke von Bach, Mendelssohn, Schumann und Fuge über BACH) ꝛc. zeigten die tüchtigsten Fortschritte der Zöglinge und das Gedeihen der Anstalt unter der Leitung des Directors Krejci.

— Frl. Pauline Lucca hat bei einem kurzen Gastspiele im Coventgarden-Theater in London große Triumphe gefeiert. Die Kritik rechnet sie zu den ersten Gesangsgrößen.

— Der Pianist Theodor Ritter befindet sich gegenwärtig in Mailand.

— In den letzten Concerten im Krystallpalaste in London traten auch Lotto und Thalberg, welcher Letzterer sich von London verabschiedet hat.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der Männergesangverein in Prag feierte am 31. Juli sein Stiftungsfest. Das trefflich zusammengestellte Programm brachte außer Compositionen von Mendelssohn, Schumann, Schubert, als Novitäten einen Chor von Tauwitz und Arndt's Vaterlandslied in der schwungvollen Vertonung von M. Seifriz. Es kamen noch tschechische Chöre von Mask, Vodhorky zur Aufführung.

— Am 3. August fand in Augsburg die „Gründungsfeier des schwäbisch-bayerischen Sängerbundes" statt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Gounod hat eine neue Oper „Mireille" vollendet.

— In der großen Oper in Paris wird im Laufe dieses Winters eine neue fünfactige Oper „Roland von Ronceval" Text und Musik von Messnet aufgeführt werden.

Vermischtes.

— Die Zöglinge der Hofopernschule in Wien, 40 an Zahl, werden vom Monat October angefangen, den Chor des Hofoperntheaters regelmäßig verstärken.

— Als Neuigkeit können wir unsern Lesern aus sicherer Quelle mittheilen, daß der Componist der in Leipzig bis jetzt achtmal gegebenen und beifällig aufgenommenen Oper „der Abt von St. Gallen", der unter dem Namen Franz Herther auftrat, der in unserer Mitte lebende praktische Arzt Dr. Hermann Günther ist. Derselbe ist zugleich Verfasser des Gedichts.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner in Leipzig** erschien soeben:

Baumfelder, Fr., Op. 100. Zehn Studien für das Pianoforte. Heft I. Pr. 25 Ngr. Heft II. Pr. 1 Thlr.

Damcke, B, Op. 48. Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr. La partie de Violon. Pr. 15 Ngr.

Gade, Niels, W., Op. 7. „Im Hochland." Schottische Ouverture für Orchester, für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von August Horn. Pr. 2 Thlr.

Graben-Hoffmann, G., Op. 49, No. 1. „Der schönste Engel." Gedicht von Ed. Neumann für vierstimmigen Männerchor. Part. u. St. Pr. 7½ Ngr.

Hölzel, Gustav, Op. 125. Erinnerung an die Rosenau. Lied ohne Worte f. das Pfte. Pr. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Lieder f. vierstimmigen Männerchor aus Op. 50, 75, 76 einzeln. Part. u. St. à 7½—15 Ngr.

Moscheles, J., Op. 137 A. Melodisch-contrapunctische Studien. Eine Auswahl von 10 Präludien aus J. S. Bach's wohltemperirtem Clavier mit einer hinzu componirten obligaten Violoncell-Stimme. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

——— Op. 137 B. Dieselben mit einem hinzu componirten concertirenden zweiten Clavier. Pr. 3 Thlr. 10 Ngr.

——— Op. 138 A. Feuillet d'Album de Rossini. Thème original varié pour Piano et Cor. Pr. 1 Thlr.

——— Op. 138 B. Feuillet d'Album de Rossini. Thème original varié pour Piano et Violoncell. Pr. 1 Thlr.

——— Op. 138 C. Feuillet d'Album de Rossini. Thème original varié pour deux Pianos. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schäffer, August, Op. 99. Das Mutterfass. Heiteres Lied für eine Singstimme mit Piano. Neue Ausgabe. Pr. 15 Ngr.

Schumann, Robert, Op. 25. Myrthen. Liederkreis mit Begleitung des Pfte. Ausgabe für eine Alt-Stimme. Einzeln à 5 u. 7½ Ngr.

——— Waldlied aus der Rose Pilgerfahrt f. vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von zwei Ventil-, zwei Waldhörnern u. Bassposaune. Separat-Ausgabe. Part. u. St. Pr. 1 Thlr.

Tottmann, Albert, Op. 4. Hymnus f. Männerstimmen (Solo u. Chor) mit Begleitung von Messing-Instrumenten. Deutscher und englischer Text. Partitur. 2 Thlr. 20 Ngr. Singstimmen. Pr. 1 Thlr.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von **Müller** von der Werra.

Für vierstimmigen Männerchor

mit Begleitung von vier Hörnern

(oder des Pianoforte)

componirt von

Franz Abt.

Op. 250. Partitur und Stimmen. Pr. 25 Ngr.

Dieser vaterländische Hochgesang ist vom Comité der National-Körner-Feier in Hamburg-Ludwigslust zur Aufführung beim Festactus am Grabe Körner's bestimmt.

Leipzig. **C. F. KAHNT.**

Soeben sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

A. B. Marx,

Musikalische Compositionslehre.

Praktisch-theoretisch. Erster Theil. Sechste verbesserte Ausgabe.

Preis 3 Thlr.

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung. Siebente verbesserte Auflage.

Preis 2 Thlr.

Leipzig, im Juli 1863.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

Rob. Forberg in Leipzig.

Becker, V. E., Op 43. Drei Gesänge f. 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. No. 1. Den deutschen Frauen, v. A. Bube. 17½ Ngr. No. 2. Trinklied, von Hoffmann v. Fallersleben. 17½ Ngr. No. 3. Waldlied, von J. N. Vogl. 20 Ngr.

Field, J., Nocturnes arr. p. Violon et Pfte. No. 1. 12½ Ngr. No. 2. 15 Ngr. No. 3. 10 Ngr.

Genée, R., Op. 111. Drei Lieder f. vierstimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen. 27½ Ngr.

— Op. 115. Nur immer praktisch. Komisches Duett f. Tenor und Bass m. Pfte. 27½ Ngr.

Köhler, L., Op. 124. Leichte vierhändige Stücke. Die Prima-Partie im Umfange von fünf Tonstufen für den Clavierunterr.cht. Heft 1—3. à 15 Ngr. Hef 4. 20 Ngr.

Krug, D., Op. 175. Galop militaire p. Pfte. à 4 mains. 20 Ngr.

——— Op. 179. Les deux Roses. Fantaisies élégantes p. Pfte. Nr. 1. 2. à 12½ Ngr.

Struth, A., Op. 108. Lieblingslieder der Jugend und des Volkes in Form von Rondinos zum Gebrauch beim Unterrichte f. Pfte. Heft 1. 2. à 10 Ngr.

Sutter, H., Op. 62. Les Castagnettes. Mazurka élégante p. Pfte. 12½ Ngr.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—5 sind erschienen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 14. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzer'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) Recensionen. (F. Liszt, Mignon; Lorelei, Ausgabe in Partitur. R. Goldbeck, Op. 39, Op. 41. L. Damrosch, Op. 10. L. Rohl, Mozart. F. Gleich, Charakterbilder.) — Correspondenz (Jena). — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen. Ideen und Themata. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

(Fortsetzung.)

Der Ruhm des Musikers hatte, wie stets zu geschehen pflegt, den des Librettisten mit der Zeit verschlungen. Diese Erfahrung machte dem armen Calzabigi Schmerzen, um so mehr, als die Reform für das Gedicht eine ungleich bedeutendere Stellung, als sonst in, Anspruch genommen. Es machte ihm ferner Schmerzen, daß er, das erste Triebrad der großen und glänzenden Bewegung, von dem Musiker bei Seite gesetzt wurde, sobald die neue Erscheinung nach Frankreich hin festen Fuß gefaßt hatte. Jetzt fand er eine Gelegenheit, seinen Gefühlen Luft zu machen. Er that es vielleicht mit kindlicher Eitelkeit; Recht aber hatte er im Grunde, und die Glaubwürdigkeit kann deshalb nicht in Zweifel gezogen werden.

Man beachte dazu, daß die gediegeneren italienischen Aesthetiker und Kunstliteraten, an dem Ideal des antiken Dramas haftend, eine stete Opposition gegen die Oper, wie sie zur Zeit war, bildeten; daß Calzabigi seiner Bildung und Kunstanschauung nach der Renaissance angehörte: liegt ihm die Idee der Reform nicht näher als Gluck, der, wenngleich er den Umgang der Gelehrten und Kunstkenner aufsuchte, nach dieser Seite hin schon in Folge seiner Bildung Dilettant war und sein mußte, so sehr auch der Gedanke sonst in seinem künstlerischen Naturell ein Echo fand?

Eine beschränkte Sphäre künstlerischer Productivität habe den Meister zu seinem neuen Style geführt, sagten damals die Gegner Gluck's, wie man Aehnliches heutigen Tages von Wagner behauptet. Dieser Grund ist an sich erbärmlich, aber für diese Verhältnisse dennoch bezeichnend.

So viel indeß steht fest, daß der Künstler, welcher jene Idee aus seiner Lebens- und Kunstpraxis zog, späterhin nie einen solchen Gleichmuth hinsichtlich der Texte an den Tag gelegt hätte, wie Hr. Marx selbst an Gluck tadelt. Denn die Einsicht, einmal gewonnen, macht sich im Kleinsten geltend, besonders wenn sie sich durch große Erfolge bereits bewährt hat.

Und nun prüfe man den Styl der berühmten Dedication zur Alceste; welcher praktische Musiker und Componist konnte die Musik darauf beschränken: für die Poesie nur das zu sein, „was die Lebhaftigkeit der Farbe und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind." Lugt aus diesem Gemeinplatze der Renaissanceästhetik nicht das leibhaftige Gesicht des italienischen Kunstphilosophen deutlich hervor? —

Warum aber ließ Calzabigi es geschehen, daß Gluck in seiner Dedication der Alceste sich unumwunden für den Urheber der Idee ausgab und schrieb: „Als der berühmte Verfasser der Alceste, Herr von Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt"? Ich frage vielmehr, warum hätte er es nicht thun sollen, zumal da er selbst wahrscheinlich diese Dedication stylisirte? Die Idee war ins Leben getreten; der glückliche Erfolg verhieß dem Dichter eine längere Collaboration mit dem Musiker, der auf die neuen Grundsätze so glücklich einzugehen verstand; dazu endlich bezogen sich die Worte, „meinen Plan", doch nur auf die Alceste, nicht aber den Orpheus, das Erstlingswerk. Warum also sollte Calzabigi diese kleine Concession der Eitelkeit Gluck's nicht machen, dessen Talente doch das Meiste verdankt war und der seinerseits dankbar nicht ermangelte, in dem erwähnten Briefe an den Mercur seinem Collaborator eine glänzende Revanche zu geben. Späterhin freilich, als Gluck an der Hand französischer Librettisten die glänzendsten Siege erfocht, bereute vielleicht Calzabigi seine Gefälligkeit. Aber da war es zu spät; eine Reclame hätte ihn nur lächerlich gemacht, und Gluck, dessen Charakter ohnehin in jenem Briefe nicht vortheilhaft hervortritt, nahm nach seiner Weise ruhig den Weihrauch der Reformationsehre für sich in Beschlag. Denn ungeachtet so vieler großen und schönen Eigenschaften legte der Ritter, wenigstens in seinem pariser Leben und Wirken, nicht selten eine intriguante, eitel herausfordernde Natur und vor allem überaus liberale Ansichten über das künstlerische Eigenthumsrecht an den Tag.' Der berühmte Schöpfer der Iphigenie in Aulis nahm

nicht den geringsten Anstand, die neue Arie des Herkules in der französischen Alceste, welche der mit der letzten Redaction dieser Oper betraute Gossec eingelegt hatte, auf seinen Namen übertragen zu lassen; denn sie gefiel damals ungeachtet ihrer Schablonenfactur, und der Componist reclamirte sie aus begreiflichen Gründen nicht. Noch ärger hatte es Gluck bei seiner Bearbeitung des Orpheus getrieben und zu der dramatischen Schlußarie des ersten Acts: „J'espoir renait dans mon ame" auf gewissenlose Weise die Arie: „Ah che dal ciel discenda la fiamma del mio core" aus dem Tancredi von Bertoni (geschrieben 1767) benutzt, ich sage benutzt, obwohl die Gluck'sche Composition nur eine leichte Bearbeitung dieser in Paris nicht bekannten Arie und mithin ein Plagiat der unverschämtesten Art ist. Gluck selbst bestätigte durch sein Verhalten diese Thatsache; denn den Aufforderungen seiner Gegner, sich darüber zu erklären, hat er nur Stillschweigen entgegengesetzt. Wer aber solcher Handlungsweise fähig ist, dem kann man Vieles zumuthen und die Charakteristik, welche Calzabigi in seinem Briefe von Gluck entwirft, scheint nicht aus der Luft gegriffen zu sein.

Ueberhaupt entwickelte der Ritter Gluck bei gewissen Gelegenheiten eine Biegsamkeit des Charakters, welche mit dem vom Verfasser gezeichneten Bilde nicht ganz in Harmonie steht. Mit welchen Schmeicheleien wußte er nicht den Hrn. von Selinge, einen in der pariser Gesellschaft sehr angesehenen Melomanen, mit dem ihn in Wien ein anderer Bekannter, der Graf d'Ecberny, zusammengebracht hatte, für seine Zwecke zu gewinnen! Der Letztere erzählt im zweiten Theile seiner philosophischen Schriften (Oeuvres Philosophiques etc. par F. L. comte d'Escherny, ancien Chambellan de S. M. le Roi de Würtemberg) — eine andere Quelle, die unsern beiden Biographen unbekannt war, — die Begebenheit folgendermaßen.

„Im Jahre 1767 wurde mir ein gewisser Hr. v. Selinge empfohlen. Dieser Herr von Selinge war ein Melomane und, ohne gerade selbst musikalisch zu sein, die Seele der Musik in Paris und der Präsident von allen Concerten dieser Epoche. Ich glaubte dieser Empfehlung Ehre zu machen und dem Hrn. v. Selinge mehr als ein Diner anzubieten, wenn ich den Ritter Gluck dazu einlud. Ob man bei diesem Mahle von Musik sprach, darauf kann der Frage. Gluck begann Lully mit Lob zu überschütten, ein Lob, welches ohne Zweifel in vieler Hinsicht verdient war, das indeß Hr. v. Selinge nicht von einem Componisten italienischer Opern erwartete. Er lobte an Lully eine edle Einfachheit, einen Gesang, der sich der Natur und den dramatischen Intentionen nähere. Er hatte, so erzählte er uns, die Partituren Lully's studirt, und dieses Studium sei für ihn ein Lichtstrahl gewesen; er habe hier die Grundzüge einer pathetischen und theatermäßigen Musik bemerkt, die wahre Gattung der Oper, welche nur entwickelt, vervollkommnet zu werden brauchte: er meinte, daß, wenn er berufen würde, für die Oper in Paris zu arbeiten, er hoffen dürfe, daraus die wahre lyrische Tragödie zu bilden, ohne die Gattung Lully's und die französische Cantilene zu beeinträchtigen." In einer Anmerkung fügt der Verfasser hinzu: „Hr. v. Selinge, ein leidenschaftlicher Musikliebhaber, faßte Feuer bei diesen Hoffnungen des Ritter Gluck, und ich hatte nicht nöthig, ihm sehr ans Herz zu legen, daß er in Paris von dem Wunsche und den Plänen des Ritter Gluck spräche. Bei seiner Rückkehr nach Paris hielt Hr. v. Selinge sein Versprechen und verwandte sich in der That sehr nützlich für Gluck. Dem Zufalle dieser Zusammenkunft und dieses Mittagsmahles verdankte Gluck Alles, wonach er am meisten strebte, nämlich: für die Oper in Paris zu schreiben und dort Erfolg zu haben."

Warum Gluck hier gerade Lully und nicht den ihm näher stehenden und bekannteren Rameau hervorhob, mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, hatte aber seinen guten Grund, denn der Gründer der französischen Oper, obwohl veraltet, lebte im Bewußtsein des nationalen Ruhmes gewissermaßen als der Schutzheilige der französischen Musik. Kurz der deutsche Meister packte den Franzosen an seiner schwachen Seite und gewann dadurch, wie ganz richtig der Graf von Escherny sagt, für seine Wünsche und Zwecke Alles, denn der Buffi du Rollet würde auf eigene Hand schwerlich so bald durchgedrungen sein.

Derartige Züge in dem Charakter Gluck's, zu denen die Forschung manche Ergänzung liefert, sobald sie über das Material der „Memoires pour servir à la Revolution opérée dans la musique par le Cb. de Gluck" hinausgeht, sprechen für die Autorität jenes Briefes von Calzabigi und wir können mithin getrost den Satz des Herrn Marx (293) so formen: Calzabigi ist der Urheber der Reformation; gewiß aber hat Gluck trefflich mitgewirkt — wenn es nämlich in der That mit der Reformation ernstlich genommen werden soll. —

Jene Ansichten über Lully, obwohl sie schwerlich ganz aufrichtig waren, deuten mit manchen anderen Aeußerungen Gluck's darauf hin, daß dieser in dem Uebertritte zur französischen Compositionsweise den besten und nächsten Weg zu seinem Ziele sah. Sollte daher der Proceß der Reform in seinem ganzen Umfang bloßgelegt werden, so mußte der Verfasser hier der Chronologie vorgreifen und die französischen Bearbeitungen des Orpheus und der Alceste mit den ursprünglichen italienischen Partituren in eine detaillirte Parallele stellen. Denn wiewohl die Iphigenie in Aulis der Zeit nach früher fällt, so entfaltet sie schon einen bereits fertigen Charakter, während jene den Uebergang in eigenthümlich progressiver Weise darlegen. Der Verfasser ist indeß anderer Meinung; er verwirft die französischen Bearbeitungen in Bausch und Bogen. Doch ich vergesse, daß er die ganze Reform auf das Gedicht beschränkte.

Der Orpheus leitet bekanntlich diese Periode ein.

Hr. Marx findet den Fortschritt in diesem Gedichte darin, daß der Inhalt desselben als „einem jeden Gemüth verwandter" entgegentritt. Orpheus weint am Grabe seiner Gattin; der Schmerz treibt ihn zum Entschlusse, die Verlorene der Unterwelt abzuringen. Seine muthvolle Liebe überwindet die Furien der Unterwelt und öffnet ihm die Pforten der seligen Gefilde. Darauf beschränkt sich die eigentliche Handlung des Gedichts, ihre zwei Träger, Orpheus und der Chor der Erynnien, sind die eigentlichen dramatischen Personen (302).

Hier war nun zu zeigen, in wiefern die erwähnten älteren Orpheusdichtungen „leere Masken" statt „wahrer Menschen" zeigten oder einen Inhalt gaben, dem das Gemüth fremd stand. Doch freilich; es „war in jenen früheren Zeiten die Musik solchen Aufgaben noch nicht gewachsen" (289); das Gedicht war daher auf den Carneval angewiesen.

Der Gott Amor hat es einst offenbar mit Hrn. Marx verdorben, denn dieser hegt einen absonderlichen Ingrimm gegen den armen Schelm und packt ihn, wo er nur kann. Dennoch aber greift im Anfange des Orpheus diese Figur dramatisch, d. h. musikalisch dramatisch ein, theils als lichtvoller Gegensatz zu der düsteren Stimmung des Schmerzes und der Verzweiflung, theils indem er als Schutzgeist der Liebe durch die Verkündigung des Götterwillens dem blinden Entschluß rasender Verzweiflung eine höhere Beziehung giebt; er ist ebenso nothwendig am Schlusse, um eine befriedigende Lösung herbeizuführen, ohne daß man deshalb nöthig hätte, das Ganze als

„eine Prüfung zum Ruhme des Gottes“ auszulegen. Vergessen wir doch nicht, daß die ganze Handlung nur ein Schein ist, daß sie bei näherem Hinblicke sich als solche auf einen Entschluß zurückführt, der sogar nach antiker Anschauung wahnsinnig wäre, wofern nicht ein außerhalb der sittlichen Eigenschaften liegendes, zufälliges Mittel, wie die Zauberkraft des die Felsen bewegenden Gesanges, die Ausführung in die Möglichkeit stellte. Sein wir darum nicht so altjüngferlich prüde, Herr Marx; der kleine Amor ist hier am rechten Orte und macht bei der Aufführung seinen Effect. Wem es um wahrhaften Ernst der Handlung, um volle Lebenscharaktere zu thun ist, der halte sich an das eigentliche Drama, wo er beides findet; er verspeise ruhig die Kirschen und Aepfel, statt sich eine illusorische Frucht auszubüsteln, die das Obst summarisch geben soll. Es ist also falsch, das Gebrechen der Oper darein zu setzen, „daß der Mythos nicht in Handlung zu Ende gehe“ (308), sondern „an dem in unseren Augen durchaus natürlichen und vorwurfsfreien Bruch der Bedingung und der wunderartig geheimnißvoll, unsichtbar und unbegreiflich eindringenden Strafe“ (304). Denn der Bruch der Bedingung ist immer verschuldet und die Strafe nicht so wunderartig und unbegreiflich, wie der Marsch des Orpheus in die Unterwelt und in das Elysium. Der Schluß dieser Oper, so sehr er an schlagendem Effekt gegen das Frühere abstehen mag, findet in dem Grundgedanken der Fabel: daß der Mensch aus eigener Kraft sie wieder erlangen könne, was bereits dem Reiche der Götter verfallen ist, seine genügende dramatische Begründung.

Nach diesen Ansichten von der musikalischen Dramatik richtet sich natürlich die Beurtheilung der Musik. Mit Recht wird in die Umwandlung des Recitativs, oder näher, in die Umkehr des Verhältnisses vom Secco- zum begleitenden die nächste Aeußerung der Reform gesetzt; allein sowie der Verfasser auf die Schilderung des Secco eingeht, macht sich der gewohnte Perrückenblick geltend. Hr. Marx kann einmal nicht anders; er muß, wie einst J. J. Rousseau, an Allem, was nicht zu seinen Zwecken paßt, griesgrämig herummäkeln, bis er die ersehnten Kanten und Ecken gefunden. Das Secco hatte als der nothwendige Hintergrund seine vollständige künstlerische Berechtigung, so lange das Interesse der Phantasie einseitig — um so zu sagen, — an der Physiognomik der Persönlichkeit haftete, wie die conventionellen Gewandungs- und Körpertypen der ältern Malerei gegen den Ausdruck des Gesichts abstanden. Es befriedigte zudem Alle, weil man in der That noch im Anfange des 18. Jahrhunderts sehr darauf achtete (306). Das Secco entspricht der Prosa in der musikalischen Sprache; sobald daher die Situation einen gesteigerten Redeton, einen erhöhten Ausdruck der Declamation verlangte, ging es gewissermaßen von selbst in das begleitete Recitativ über. Wenn aber die Bedeutung dieses letzteren hier vornehmlich in die Beziehung seines Trägers, des Orchesters, auf den antiken Chor (307) gelegt wird, so nehmen wir dies als einen der bekannten Siebenmeilensprünge an, mit denen der Verfasser über die Höhen der Begriffe hin fort, weit hinaus in das weite, unergründliche Blau der Phantasie setzt. Wir lassen ihn springen nach Herzenslust, nehmen aber die Gelegenheit wahr, die deutschen Literaturhistoriker auf die Seite 309 aufmerksam zu machen, wo sie lernen mögen, daß „das hohe Drama von Gluck auf die freien Dichter Schiller und Göthe überging, während die Musik ihre Freiheit und Selbstständigkeit im Reiche des selbstbewußten Geistes unter Beethoven's Schöpferhand“ suchte und fand; daß aber dies Alles Gluck's Verdienst nicht mindert, „das musikalische Drama zur Einheit gebracht zu haben“. —

„Aber nur soweit das Gebiet Drama ist, nur soweit vermag Gluck seine Ideen zu verwirklichen; ihm sanken, wie damals dem siegflehenden Mose, die segenbeschwerten Hände, wenn die Stützen fielen, die nothwendig waren sie zu halten.“ Armer Gluck! — und wo fallen dir die Stützen? — Im ersten Act mit dem Erscheinen des „unglücklichen Amors“, dem der Meister eine „Scrubrettenarie“ geben mußte, und dann eigentlich mit dem Schlusse der Furienscene im zweiten Act, denn das Elysium stützt zu arg schwach. Was jene Scrubrettenarie anbelangt, so ist ihre Taufe vom Verfasser nicht weiter motivirt und wir haben die Freiheit sie anders auszulegen, etwa als einen Hymnus, der tröstend auf die Möglichkeit des Gelingens hindeutet.

Um es kurz zu sagen: die wohlbekannten „kurzen, schneidenden Schläge“ der dramatischen Musik von der Seite 97 traten hier uns entgegen und da der kleine Amor, die Bewohner der elysäischen Gefilde und im letzten Acte Orpheus und Eurydice ihren Rücken nicht dazu hergeben wollen, so bilden diese Partien die Achillesferse der Gluck'schen Muse.

Allein nicht in diesen Einzelheiten, nicht in der dramatischen Anlage des Gedichtes überhaupt liegen die lahmen Stellen der Oper, sondern in dem unsichern, effectlosen Schlusse des ersten Actes, der sich abstract in einem Recitativ verläuft, in der motivlosen Ausdehnung der recitativischen Sätze, der übermäßig ausgesponnenen dialogischen Form des letzten Actes. Das zeigt die französische Bearbeitung, welche — Hr. Marx mag mich immer hingebungsvoll anschauen, — sich gegen das italienische Original unendlich vortheilhaft hervorhebt. Hier sind die Recitative gekürzt und im Einzelnen selbst declamatorisch richtiger und wirksamer gehalten, durch manche Einlagen ist ein günstiger Wechsel eingeführt und Manches musikalisch motivirt worden, was dort dem Zuschauer überlassen blieb. Zu diesem rechne ich die großartige Jubelarie des Orpheus „L'espoir renaît dans mon âme“, welche so dramatisch effectvoll den ersten Act schließt, die „Scrubrettenarie“ des Orpheus gewissermaßen musikalisch interpretirend, und — nur leider Gottes zugehört, — ein Unsinn, der wiederum unsern beiden Biographen unbekannt war. Die erste Scene des letzten Acts, ist ebenfalls glücklich verkürzt und Vieles, was in der italienischen Partitur breit auseinanderläuft, in einige Accorde zusammengezogen; die Arie der Euridice „Fortune ennemie“ hat durch die duettmäßige Behandlung des Zwischensatzes einen neuen und dramatischen Charakter gewonnen, und ich kann dem Verfasser aus oftmaligem Hören der Oper in dieser Bearbeitung bezeugen, daß die Spannung sich eher bis zu der berühmten Arie „J'ai perdu mon Euridice“ steigerte als nachließ. Diese letztere bildet den natürlichen, d. h. musikalischen Gipfelpunct der Oper; sie ist kein „schwacher Nachklang“ aus dem ersten Acte, sondern ein vollendetes Meisterwerk musikalisch dramatischer Zeichnung, welche in der dreifachen Vorführung des Themas, gegenüber den recitativischen Klagerufen, die Grundstimmung der Situation in ebenso viele Schattirungsmomente, von der Trauer bis zur Verzweiflung, zum Ausdrucke bringt. So aber muß die Arie ihrer Form nach unbefriedigt wirken und so haben wir sie mit unbeschreiblicher Wirkung von Frau Pauline Viardot-Garcia vortragen gehört.

Solche Vortheile wägen die getadelte Veränderung der Tonarten in manchen Partien vollständig auf, zumal das Verwandtschaftliche der Modulationsordnung nie verletzt ist, Gluck überdies durch weise und geschickte Uebergänge hinreichend auffälligen Contrasten vorgebaugt hat und endlich die damalige Kunst keineswegs auf die Charakteristik der Tonarten ein so großes Gewicht legte, wie Hr. Marx meint.

Doch kein Menschenwerk ist vollkommen; sogar die vom Verfasser so gerühmte hochdramatische Partie in der Unterwelt leidet an einem Fehler, der den großartigen Eindruck lähmt, — wohlverstanden, nach Hrn. Marx; oder um der Wahrheit die Ehre zu geben, der Stoff selbst leidet an diesem Krebsschaden. Denn zum Unglück ist Orpheus ein Sänger und überwindet die Furien durch die Macht seines Gesanges. „In der Oper aber giebt es keinen Gesang; denn die Rede ist selbst Gesang geworden" (318). Wäre ich eigennütziger Natur, so würde ich diesen Orakelspruch ruhig für mich behalten und auf verwandte Verhältnisse praktisch anwenden. Mit welchem Effect könnte ich dann z. B. den Hamlet angreifen, wenn ich sagte: die Bühne auf dem Theater ist etwas Verfehltes; denn es kann auf dem Theater keine Bühne geben, da die Theaterwelt selbst eine Bühnenwelt ist. Ach, Herr Marx! so klug sind die Opernliebhaber schon geworden, daß sie die für die Illusion nöthigen Concessionen machen; das Publicum fühlt es von selbst, wie weit Gesang Rede ist und wo er als solcher auftritt, und den Hartköpfigen unter den Zuschauern erklärt die Harfenbegleitung, ja die Leier in der Hand des Sängers, wie sie die Stellen zu nehmen haben. Dem Himmel sei Dank! Bis auf diese Staffel „des theoretischen Bedenkens" ist der Realismus unserer Bildung noch nicht gestiegen und wird hoffentlich nie hinauf kommen. — In Betreff „des theoretischen Bedenkens" aber möge sich Hr. Marx beruhigen; diesen Vorwurf wird ihm Niemand machen. Eher dürfte man in dieser Aeußerung ein bedenkliches Symptom überströmender Phantasie finden; aber in jedem Falle wird der Verfasser das Patent auf diesen kritischen Fund unbestritten bleiben.

Und die Ouverture, was für einen Inhalt hat sie? — „Das Hochgefühl", diese Oper, „die er wahrhaft sein, die Verwirklichung seiner Idee nennen konnte", (329) zu Stande gebracht zu haben. — Das ist sehr wenig nach so vieler Mühe, und der Ritter Gluck, der Reformator, der Dramatiker par excellence, hätte was Anderes thun können, als uns bei dieser Oper, die es zuerst mit dem Drama „Ernst" machte, seine Privatgefühle aufzutischen. Ich muß aber hier den Ritter gegen seinen Panegyriker in den Schutz nehmen. Diese Ouverture entspricht als ernst einleitender Symphoniesatz vollkommen ihrer Aufgabe; sie ist nach der damaligen Stylweise figurativ gehalten, d. h. das Vorwalten gewisser Tonfiguren bestimmt den formellen Charakter der Diction, wie es in ähnlicher Weise mit der Ouverture zur Iphigenie in Aulis der Fall ist. Diese Form und namentlich die feierlich kirchlichen Anklänge in der Harmonie verleihen ihr einen wahrhaft antiken Ton und machen alle „Erinnerungen an die Niederfahrt zum Erebus" ganz und gar unnöthig; denn der Kirchenstyl gilt für die Musik das, was die Antike für die bildende Kunst ist, — und damit wenden wir uns noch auf einen flüchtigen Augenblick zur Alceste. (Schluß folgt.)

Concertmusik.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters.

Franz Liszt, Mignon. Partitur mit Clavierauszug. Leipzig, C. F. Kahnt. Preis 1 Thlr.

———, Lorelei. Ebend. Preis 1 Thlr.

Durch die Herausgabe dieser Gesänge mit Orchesterbegleitung hat Liszt Repertoirestücke für den Concertvortrag geschaffen, welche gewiß in nicht allzu ferner Zeit neben den bis zum Uebermaße wiederholten Opernarien ihren Platz auf den Programmen einnehmen werden. Den obengenannten Werken werden sich auch „Die drei Zigeuner" in gleicher Bearbeitung anschließen.

Liszt hat in diesen Gesängen in großen Zügen ausgeführte musikalische Scenen geschaffen.

Die dramatisch-lebendige Auffassung des in den Gedichten waltenden Gefühlslebens findet einen ebenso erschöpfenden, wie charakteristischen Ausdruck. Die Behandlung des Orchesters zeigt eine Fülle des mannigfaltigsten Colorits. An manchen Stellen ist die musikalische Ausgestaltung noch eine reichere, als bei der Clavierbegleitung, die Darstellung ist eine breitere, in größeren Zügen entworfene. So ist bei „Mignon" noch eine kleine Einleitung hinzugefügt; das Orchester spricht gleichsam einen Prolog zu dem nachfolgenden lyrisch-epischen Gefühlserguße. Die gluthvolle, tiefe Empfindung, von der das Ganze durchweht ist, findet im Orchester eine den Eindruck noch steigernde Darstellung Die ungemein klangschöne Verwendung der Holzbläser, das poetisch wirkende Eintreten des Streichquartetts geht immer in der engsten Verbindung mit der darzustellenden Situation. Interessant ist es, wie Liszt es versteht, durch Hinzufügung kurzer instrumentaler Phrasen ein neues überraschendes Schlaglicht auf bestimmte Stellen zu werfen. Ebenso ist die Stimmführung durchweg eine gesangvolle und die musikalische Phrase erscheint immer der Tonlage und dem Charakter des Instruments entsprechend gestaltet. Es ist hierin nicht zum Wenigsten die zauberhafte Klangwirkung begründet, welche Liszt's und Wagner's Werke ausüben. Hierzu kömmt auch das genaueste Abwägen der Wirkung durch die Verwendung der verschiedenen Orchestergruppen; Haben die Gesänge „Mignon" und „Lorelei" schon bisher überall, wo sie ausgeführt wurden, die zündendste Wirkung ausgeübt, so wird dieselbe durch diese prachtvolle Bearbeitung noch gesteigert. Unseres Erachtens nach muß auch der ausführende Sänger in seinem ganzen Empfinden sich noch gehoben fühlen, wenn er sich von dem lebensvollen Organismus des Orchesters getragen und unterstützt weiß. Es sind in Wahrheit musikalische Dichtungen, die uns Liszt hier bietet, in denen sich Fülle der Phantasie mit meisterhaftester Gestaltung vereinigt. Wie wir hören, hat Liszt (wie Berlioz den „Erlkönig") auch Schubert'sche Lieder in ähnlicher Weise bearbeitet. Es wäre zu wünschen, daß dieselben ebenfalls im Stiche erschienen. 8.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Robert Goldbeck, Op. 39. Erstes Trio für Piano, Violine und Violoncello. Leipzig, Schuberth und Comp. Pr. 3 Thlr.

———, Op. 41. Scherzo Eroico für Piano und Violine. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Leopold Damrosch, Op. 10. Romanze für Violine mit Pianofortebegleitung. Ebend. Pr. ½ Thlr.

Goldbeck's Trio gehört zu den besseren Erzeugnissen auf dem Gebiete der Kammermusik. Es tritt uns darin ein frisches Talent entgegen, das aus dem Vollen und Ganzen schöpft. Wie meistens bei jüngeren Componisten der Gegenwart, bildet ein leidenschaftlich erregtes Gefühl den Grundton. Goldbeck vermeidet überall das Gewöhnliche, und seine Hauptmotive sind immer interessant, wenn auch ohne hervorragende Originalität. Die Modulation zeugt von reicher Phantasie, ist aber zu unruhig, wir vermissen zu sehr feste

Ziel- und Höhepuncte. Ebenso ist die Manier zu tadeln, die Seitenmotive durch besondere Einleitungsphrasen einzuführen, statt ganz organisch mit dem Vorangehenden zu verknüpfen. Die Behandlung der Instrumente ist eine sehr effectvolle; nur findet sich auch bei Goldbeck, wie bei vielen neuern Trios, kein strictes Innehalten des eigentlichen Kammerstyles. Dieser besteht darin, daß ein jedes Instrument als selbstständiges Individuum behandelt werde, und daß schon die musikalische Phrase aus seinem besonderen Charakter heraus erfunden wird. Statt dessen klingt es bei neueren Componisten oft wie ein arrangirtes Orchesterstück. Das Hauptthema des ersten Satzes hat einen leidenschaftlich drängenden, aber mehr weichen Charakter. In der Durchführung desselben macht sich der Mangel eigentlicher Polyphonie am meisten fühlbar. Dieser Satz trifft vorzugsweise der Vorwurf nicht stylmäßig gehalten zu sein. Das Seitenmotiv hat keine besondere Originalität und wird noch durch zu weite Ausführung verflacht. Ein uneingeschränktes Lob können wir dem zweiten Satze, dem Andante, ertheilen. Hier vereinigt sich edle Melodie mit gesangvoller Stimmführung; ebenso ist die modulatorische Construction eine vollkommen organische. Einen gleich einheitlichen Charakter hat auch das Scherzo. Das Hauptmotiv ist frisch erfunden und hat einen kecken, humoristischen Zug. Die Durchführung ist concis und wir finden mehrere rhythmisch interessante Wendungen. Gegen diese beiden Stücke fällt der letzte Satz wieder etwas ab. Hier haben die Motive zu wenig Schwung, was bei einem guten und wirksamen Finalsatze ja am meisten nothwendig ist. Mehrere Stellen sind im Ausdrucke forcirt, da der Componist darnach strebte, den mangelnden innern Gehalt durch äußere Mittel zu ersetzen. Im Ganzen zeigt dieses Trio ein beachtenswerthes Talent, und dürfte dasselbe bei guter Ausführung auch eine entsprechende Wirkung ausüben.

Das „Scherzo Eroico" Goldbeck's ist ein sehr effectvoll ausgeführtes Duo für Clavier und Violine. Beide Instrumente treten mit gleicher Berechtigung auf. Das Hauptthema hat einen trotzigen, herausfordernden Charakter. Die Durchführung ist fließend gehalten und die Verknüpfung der Perioden eine organische. Die erste Seitenmelodie ist edel geformt, könnte aber origineller gestaltet sein. Hingegen streift ein zweites hinzutretendes Motiv schon sehr an banalen gewöhnlichen Ausdruck. Bei guter Ausführung muß das Stück eine unmittelbare Wirkung ausüben, besonders ist auch dem Violinspieler Gelegenheit geboten, sich durch schwungvolles Spiel auszuzeichnen.

Damrosch's Romanze gewinnt sogleich durch ihre abgerundete Form und die edle Empfindung, welche sich darin ausspricht. Wir finden diese Eigenschaften in allen Compositionen dieses Künstlers. Damrosch, der selbst einen bedeutenden Rang unter den Violinspielern der Gegenwart einnimmt, und dessen Spiel besonders durch sinnige Auffassung sich auszeichnet, hat die Literatur des Violinspieles schon mit mehreren Werken wahrhaft bereichert. Auch vorliegende Romanze ist eine schöne, dankenswerthe Gabe. Ein weiches, poetisch angeregtes Gefühl, angehaucht von einer edlen Sentimentalität, spricht sich darin aus.

Der Vortragende kann beim Spiele besonders einen weichen Ton und warm erregten Vortrag zur Geltung bringen. Die einfache ruhige Empfindung des Anfangs steigert sich bis zu leidenschaftlich erregtem Ausdrucke und der Schluß wirkt durch sinnige Accordwendungen ungemein poetisch. Besonders der Wechsel des Fis moll Sextaccordes und D dur Dreiklanges macht eine schöne Wirkung. Das Werk sei hiemit allen Violinspielern aufs Angelegentlichste empfohlen.

S.

Schriften biographischen Inhaltes.

Ludwig Nohl, Mozart. Mit Porträt und einer Notenbeigabe. Stuttgart, Fr. Bruckmann. 1863. 592 S.

Der Verfasser ist ein Sohn der rothen Erde, und zwar aus einem Striche Westphalens, dessen Bewohner sich von jeher durch eine derbe Biederkeit, in Sachen der Kunst und Wissenschaft durch äußerst conservative Gesinnung, durch Hinneigung zum Gemüthlich-Volksthümlichen ausgezeichnet haben. Es wird diesen Leuten schwer werden, aus einem idyllischen Cultus des Formschönen sich hervorzuarbeiten zur Anerkennung geistig-charakteristischer Gestaltung, noch schwerer, aus dem lyrisch-liedmäßigen Genusse sich zur objectivischen Kennerschaft des Dramas, also auch dramatisch-musikalischen Wesens zu erheben. Diesen wackeren, aber etwas nüchternen Köpfen wird Mozart noch auf geraume Zeit hinaus nicht etwa als der im Jugendalter der Tonkunst harmlos spielende Genius, sondern sogar über die Epochen der Beethoven, Schumann, Wagner hinaus noch als der alleinige, in Allem maßgebende Meister gelten. Lassen wir sie dabei; so lange noch die weiteren Schichten des Volkes der nothdürftigsten elementaren Kunstbildung entbehren, bedarf es für diese der Belehrung durch allgemein verständliche Schriften, über allgemein verständliche Dinge; für diese weiteren Schichten des Publicums wird noch auf lange hinaus das liebenswürdige Mozart'sche Wesen ein Urbild musikalischer Kunst bleiben. Nur wolle man uns nicht glauben machen, damit sei den Besten der Zeit genügt, nur wolle man sich nicht spreizen in abgetretenen Bahnen, mit der untergeordneten Arbeit hundertfältiger Reproduction.

Fast aber möchten wir dem redseligen Verfasser vorliegender neuesten Mozart-Biographie diesen Vorwurf der Wichtigthuerei machen. Nohl's ganzes Verdienst beruht auf mehr oder minder geschickter Excerptation; so hat seinem „Geist der Tonkunst" die Brendelsche Geschichte der Musik als fast ausschließliche Grundlage gedient; so muß sich im vorliegenden Falle Jahn's Mozart gefallen lassen, ganze lange Abschnitte hindurch beinahe wörtlich sich „bearbeitet" zu sehen. Noch leidiger aber als dieses schriftstellerische Sichgehenlassen ist der Umstand, daß unser Autor eigentlich musikalisch-technische Kenntnisse gar nicht zu haben scheint, wenigstens tritt uns in dem ganzen, starken Bande, in dieser Biographie eines Musikers, so wenig Analyse selbst der Hauptwerke entgegen, wir werden so ganz und gar nicht in die künstlerische Werkstätte dieses Meisters geführt, dafür mit so breitgesponnenen, flachen Gefühlsergüssen hingehalten, daß der eben ausgesprochene Verdacht wol nicht von uns allein gehegt werden dürfte. Wann aber in aller Welt, in welchem noch so kleinen Gebiete war es erhört, daß man über Dinge schrieb, zu denen die nothdürftigsten Vorkenntnisse fehlten! Wir möchten gern unseren Tadel zurücknehmen, die ausschließliche Behandlung des Biographischen, des nicht-Musikalischen mit der Absicht entschuldigen, das Werk auch für Nichtmusikkenner ganz genießbar zu erhalten; aber wozu dann die weitläufigen Auseinandersetzungen des dramatisch-poetischen Inhalts der Opern, in denen sich eine beispiellose Unkenntniß der wichtigsten dramatischen Principien und eine phrasenreiche Darstellung so unerquicklich verbinden?

Unser Endurtheil kann nur abfällig lauten. Nohl hat

den besten Willen, für die breiteste Grundlage eindringlich zu wirken; aber selbst vom volksthümlichsten Standpuncte aus genommen, fehlt ihm Zweierlei: kraftvoller Ausdruck verbunden mit räumlichem Maßhalten, sodann die Gabe, das specifisch Künstlerisch-Technische ohne gelehrten Apparat kurz und bündig vor Augen zu bringen. Wir hören, daß der Verfasser bereits ein ähnliches Werk über Beethoven unter Händen hat; möge dieser kühne Versuch von größerer geistiger Anschauung, von weniger philiströser Gemüthlichkeit, von reiferer ästhetischer Bildung begleitet sein!

Ein Porträt Mozarts in Stahlstich nach einer Zeichnung der Doris Stock aus dem Jahre 1789, und eine Arie Mozart's für Aloysia Weber aus dem Jahre 1778 sind die künstlerischen Beilagen vorliegender Mozart-Biographie.

Ferdinand Gleich, Charakterbilder aus der neueren Geschichte der Tonkunst. Zwei Bändchen. Leipzig, Carl Merseburger. 1863.

Gleich genießt als Localkritiker in Leipzig den Ruf, mit Vermeidung schroffer Extreme, ohne einseitigen Fanatismus, wie so Mancher seiner Collegen, im Ganzen meist ziemlich unpartheiisch und wohlwollend, wenn schon hin und wieder auf Kosten principieller Schärfe Das auszudrücken, was ein mittlerer Grad der Bildung im Publicum erwartete und dachte. Diese ausschließlich populäre, die schärferen Unterschiede verwischende Haltung beobachten denn auch die Charakterbilder des oben genannten Werkchens; aus dem Streben, Jedermann gerecht zu werden, sehen wir die leichtsinnigen italienischen und französischen Operisten als Größen ersten Ranges aufgefaßt, so daß die Lobsprüche für wirklich bedeutsame Meister, für Schumann, Schubert, Wagner, viel von ihrem Werthe verlieren; dem gegenüber möchten wir es fast für minder wesentlich halten, daß auch deutsche Componisten zweiten Ranges, z. B. der im chevaleresken und liedmäßigen Ausdruck hervorragende, als Erfinder bedeutende, in allen großen, zusammengesetzten Formen schwache C. M. von Weber, der formgewandte, aber oft monotone Spohr auf einen unverdient hohen Standpunct erhoben sind. Sehen wir von dem Nachtheil dieses lässig-kritischen Ellekticismus ab, so können wir manche Eigenschaft des Autors auch in diesem Falle loben und anerkennen; allenthalben macht sich ein warmempfindendes Herz, tüchtige Kenntniß des Biographischen und Musikalisch-Technischen, klare, gefällige Darstellungsweise geltend, so daß eine weite Verbreitung des Werkchens in den Kreisen, für die es bestimmt ist, immerhin wünschenswerth bleibt.

B. L.

Correspondenz.

Jena.

Am 28. Juli fand zur Vorfeier der Gustav-Adolphs-Versammlung in der hiesigen Universitätskirche eine Aufführung geistlicher Musik statt. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Cantate „Lobet Gott in seinen Reichen" für Solostimmen, Chor und Orchester von S. Bach, De profundis von Gluck, Gebet für Solosopran und Frauenchor von A. Töttmann, „Die Geburt des Herrn" von Praetorius, Te Deum zur Feier des Sieges bei Dettingen von Händel. Die Soli wurden gesungen von Fräulein K. Voigt, Schülerin von Genast und Böhme in Cöln und Hrn. Lutz vom Theater aus Weimar, dem Frl. Rudersdorf, einer früheren Theatersängerin und den HH. Mühlhaus und Kaufmann (Studenten) von hier; die Chöre wurden von der Singakademie ausgeführt. — Unter der sichern und tüchtigen Leitung des Musikdirectors Dr. Naumann war die Aufführung der vorgenannten Werke eine sehr gelungene. Die Chorwerke machten eine mächtige Wirkung. Das Orchester bestand zum Theil aus Mitgliedern der Weimarer Capelle. — Außerdem veranstaltet die Singakademie in Verbindung mit dem neuerrichteten akademischen Männergesangvereine beinahe allwöchentlich Aufführungen von älteren und neueren Kirchencompositionen. Ueberhaupt ist das musikalische Leben in diesem Sommer ein ziemlich reges. Außer der Singakademie und dem Männergesangvereine, welche beide unter der Leitung des Universitätsmusikdirectors Naumann stehen, und welche vorzüglich die Pflege ernsterer Musik zur Aufgabe haben, giebt es noch eine Liedertafel und mehrere Gesangvereine, bei denen zwar das gesellige Element die Hauptsache bildet, welche aber innerhalb der Grenzen ihres Repertoirs zum Theil sehr Anerkennenswerthes leisten.

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Es ist eine sehr irrige Meinung, wenn behauptet wird, daß in unserer Zeit des Ausgezeichneten weniger geschaffen werde, als in der verflossenen Epoche; wenn man sich zum Beweis dafür auf die allerdings übergroße Menge des Geringfügigen und Schlechten, was fort und fort die Presse verläßt, zu stützen versucht. Es hat zu jeder Zeit der letztgenannten Kategorie angehörige Producte in größerer Zahl gegeben, nur daß diese jetzt vergessen sind, während andrerseits das Ausgezeichnete quantitativ weit geringer vertreten war. Allerdings bietet unsere Zeit insofern ein anderes Bild, als das Mißverhältniß zwischen beiden Seiten ein noch größeres ist, als früher. Will man jedoch diesen Umstand als Beleg anführen, so besteht der falsche Schluß darin, daß man die in unsrer Zeit überhaupt und in jeder Beziehung außerordentlich gesteigerte Production nicht in Anschlag bringt. Es wird mehr Schlechtes veröffentlicht, weil überhaupt mehr producirt wird. Im Uebrigen ist das Verhältniß zwischen Schlechtem und Gutem ganz dasselbe wie früher. Während man daher das Letztere allein ins Auge fassen sollte, um darnach das Urtheil zu bestimmen, läßt man sich blenden von der Menge der Tagesproducte, und unterläßt es, die allgemeinen Zeitverhältnisse, welche die ausreichende Erklärung darbieten, dabei in Betracht zu ziehen. Eine ziemlich gedankenlose Operation demnach, wie man sieht.

Die musikalische Reaction ist der Ansicht, es brauche auf weite Zeiträume hinaus nichts Neues mehr componirt, nichts Neues aufgeführt zu werden; man habe Stoff genug, um Alles zu zehren, wol auf ein Jahrhundert. Ohne weitere Nachweisung schon fühlt jeder das Unrichtige solcher Meinung heraus; Jeder empfindet, daß, sollte dieselbe wirklich Wurzel fassen, damit der Tod alles geistigen Lebens ausgesprochen sein würde. Man weiß ferner, daß in allen Jahrhunderten ähnliche Klagen angestimmt worden sind, daß es immer Philister gegeben hat, welche in den glänzendsten Zeiten der Kunstentwickelung über Verfall gejammert haben; man weiß folglich, was von solchen Aeußerungen zu halten ist. Ihre specielle Widerlegung aber findet jene Ansicht durch die Erwägung, daß der Punct, wo man Halt machen möchte, ein durchaus willkürlich gewählter, daß kein Kriterium für das Erkennen eines wirklich hereinbrechenden Verfalls vorhanden ist. Was dem Einen als Untergang erscheint, darf der Andere mit demselben Recht als einen hellen Sonnenaufgang betrachten. Dem Fortgang der Kunst hindernd entgegentreten zu wollen, wäre sonach — ließe sich diese Absicht überhaupt zur Ausführung bringen, — Nichts als ein Act äußerer Gewalt, ein Act der Willkür, eine ungeheure Arroganz.

Die große Menge der Schriften über Musik, welche jetzt fort und fort die Presse verlassen, muß in der That in Erstaunen setzen. Keine dreißig Jahre sind verflossen seit jener Zeit, wo es Mühe kostete, einen Verleger zu überreden, ein Werk über Musik überhaupt nur zu drucken. So erfreulich nun diese Erscheinung im Allgemeinen ist, und

so sehr wir uns bemüht haben, zu einem solchen Resultat nach Kräften beizutragen, so nahen wir uns nun doch auch schon der Zeit, wo die Herausgabe von Schriften über Musik ein bloßes Geschäft zu werden beginnt, wo nicht innere Berechtigung, sondern lediglich Gründe der Speculation dabei hauptsächlich bestimmend sind. Auf diese Weise aber liegt die Gefahr nahe, daß es auch hier geht, wie es in andern Gebieten bereits längst zur Tagesordnung geworden ist, daß die Fabrication an die Stelle der Production tritt; daß die Menge des wenig oder gar nicht Berechtigten, des blos Entlehnten, dem Selbstständigen, Werthvollen, den Raum streitig mache; daß der Markt auf diese Weise verdorben werde.

Aehnliches gilt auch von den in immer größerer Zahl erscheinenden musikalischen Zeitungen. Von Jahr zu Jahr vermehrt sich die Menge derselben, und ihre Herausgabe wird nach und nach zum Gegenstande kaufmännischer Unternehmungen. Wäre der Kreis derer, die über Musik schreiben, größer, als er in der That ist, lägen jenen Blättern eigenthümliche Aufgaben vor, deren Bearbeitung in Angriff genommen würde, so wäre nichts Erhebliches gegen einederartige Vermehrung einzuwenden. So aber haben wir nur ein beständiges Einerlei vor uns, eine gleichgültige Wiederholung des schon Vorhandenen. Allerdings giebt es große Aufgaben in Fülle, die zu lösen wären, und eine noch zahlreicher vertretene Presse hätte ausreichend zu thun, wenn sie dieser sich bemächtigen könnte. Dazu aber reichen gemeinhin die Kräfte nach Qualität und Quantität nicht aus, und man ist folglich genöthigt, das hundert Mal Gesagte immer aufs Neue zu wiederholen. Der Kunst erwächst aus diesen Unternehmungen durchaus kein Vortheil.

Ideen und Themata.

Publicum und Künstler erschrecken leicht vor neuen Ausdrucksmitteln, die ihnen gewaltsam herbeigeführt und unmotivirt erscheinen. Man sieht darin nur schärfere Reizmittel, äußerlich angewendet, um zu wirken. Das gilt von dem sprachlichen Ausdrucke ebenso sehr, wie von dem musikalischen. Man begreift nicht die Nothwendigkeit der Neuerung, man meint, der passende Ausdruck sei ja vorhanden und könne fort und fort in Anwendung gebracht werden. Eine solche Ansicht zieht jedoch nicht in Betracht, daß das beste, zu seiner Zeit neu und kühn gewählte Ausdrucksmittel nach und nach in seiner Wirkungsfähigkeit sich abschwächt, daß trivial zu erscheinen beginnt, was anfangs originell war, in der Wort-Sprache ebenso sehr, wie in der musikalischen. Es muß deshalb als eine große Selbsttäuschung, als ein widerspruchsvolles Beginnen bezeichnet werden, Bedeutsames sagen, vorwärts kommen zu wollen, und dabei doch nur der allgemein üblichen Ausdrucksmittel sich zu bedienen. Jedweder Neue verlangt auch eine neue Erscheinungsform, und wenn es darum zu thun ist, eine bessere Einsicht verbreiten, der muß deshalb vor allen Dingen darauf hin arbeiten, daß diese Trivialität der Auffassung und Anschauungsweise im Publicum beseitigt werde. Jetzt freilich ist dasselbe häufig noch so weit zurück, daß es blos auf Effekt berechnete, also innerlich nicht motivirte Reizmittel mitgenial und kühn gewählten, aus schöpferischer Phantasie entsprungenen Darstellungsmitteln verwechselt. Eine neue, geniale Sprache erscheint dem gewöhnlichen Verständniß meist zunächst unnatürlich, gesucht und schwülstig.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 17. Juli fand im Dom zu Freiberg ein Concert der dortigen Singakademie statt, in welchem auch Hoforganist Schneider aus Dresden mitwirkte. Derselbe eröffnete das Concert mit einer freien Phantasie und spielte außerdem noch ein Bach'sches Präludium. Die übrigen Nummern des Programms bestanden aus einer Arie aus Haydn's Schöpfung, gesungen von Hrn. Reichardt, und dem „Vater Unser" von G. Naumann. Letztgenanntes Werk wurde unter der Leitung des Musikdirectors Eckhardt in gelungener Weise aufgeführt. Die Solipartien in den Händen der Frls. Greil und Bursian und der HH. Tempesta und Reichardt.

— Charles White und Fery Kleyer bereisen gegenwärtig Länder, die bei nur selten erst von europäischen Künstlern besucht wurden, um daselbst zu concertiren. Beide gaben am 23 Juni gemeinschaftlich ihr drittes Concert in Saint-Denis auf den bourbonischen Inseln und begaben sich von dort nach Batavia.

— Frau Lapp-Young wird nach dem glänzenden Erfolge ihres Gastspieles in Prag auch im Hofoperntheater zu Wien gastiren.

— Camillo Sivori hat sich von Paris nach Italien begeben.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Mellingen bei Weimar fand am 12. Juli ein Gesangsfest des Sängerbundes statt. Das Programm enthielt: Festmarsch von Weißenborn, Sängergruß von J. Otto, die Stiftungsfeier von Mendelssohn, Schlachtlied von Schubert, Jubelzusatz aus den Variationen über Boieldieu's Feldlager mit Begleitung von Blasinstrumenten von Tschirch, Liedesfreiheit von Marschner, Deutscher Frühling von L. Köhler, Weimars Volkslied von F. Liszt und Marsch und Chor aus Tannhäuser von R. Wagner.

— Im New-Yorker fand am 21. Mai unter der Leitung Carl Bergmann's ein großes Vocal- und Instrumentalconcert statt. Das Programm war so zusammengestellt, daß es in ernster Weise die deutsche Musik in Amerika bis zu den neuesten Schöpfungen zu vertreten wußte. Dasselbe bestand aus folgenden Werken: 1. Theil: F. Liszt's „Faustsymphonie". 2. Theil: Ampll-Concert von Schumann, vorgetragen von Hrn. S. B. Mills, Lieder von Schumann und Schubert, gesungen von Mad. U. Johannsen, Einleitung zu Lohengrin von Wagner, die Somnambula-Phantasie, gespielt von Hrn. Mills, und zum Schlusse die Ouverture „Carneval Romain" von H. Berlioz.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Offenbach hat seine für das Kärthnerthor-Theater in Wien bestimmte Oper vollendet. Sie führt den Titel: „Armgard, die Geister des Rheines", große romantische Oper in 3 Acten, Text von Quitter, deutsch von Alfred v. Wolzogen.

— Das Théâtre lyrique in Paris wird jetzt verpflichtet sein, in jedem Jahre eine neue dreiactige Novität, die vom Conservatorium gekrönt ist, aufzuführen. Fünf Personen bilden die Jury.

Todesfälle.

— Am 5. August starb plötzlich der als ausgezeichneter Orgelspieler berühmte Musikdirector Adolf Hesse in Breslau im 51. Lebensjahre.

Leipziger Fremdenliste.

— In den letzten Wochen besuchten uns: Hr. Musik-Dir. Anger aus Lüneburg, Hr. Franz Bendel aus Berlin, Hr. Fritz Spindler aus Dresden, Hr. Cantor Finsterbusch aus Glauchau, Hr. Leo Lion aus Berlin, Hr. Musikalienverleger Ludwig Beuermann aus Helsingfors, Hr. Ernst Bartel aus Sondershausen, Hr. Faltin aus Wiborg, Hr. Musik-Dir. Weitzheimer aus Osthofen und Hr. Grünwald aus Pest. Die beiden Letztgenannten beabsichtigen längere Zeit hier zu verweilen.

Vermischtes.

— Die Direction der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat für den 15. August eine außerordentliche Generalversammlung einberufen. Die Verhandlungsgegenstände sind: 1) Mittheilung der kaiserl. Entschließung, mittelst welcher der Gesellschaft der Musikfreunde ein Baugrund und das halbe Erträgniß zweier Staatslotterien gespendet werden; 2) Mittheilung des mit der Staatsverwaltung abzuschließenden Vertrages; 3) Ermächtigung der Direction zur Ausschreibung eines beschränkten Concurses zum Entwurfe von Bauplänen; 4) Ermächtigung der Direction zur Eröffnung eines Credits für allfällige für den Bauzweck bedingte Ausgaben.

— Der neue Director der italienischen Oper in Paris, M. Bagier, beabsichtigt nach dem Beispiele des Wiener Hoftheaters eine Operschule zu errichten.

— Die in Florenz erscheinende Musikzeitung „Bocherini" bringt in ihrer neuesten Nummer eine Uebersetzung des bekannten Testaments Beethoven's. Außerdem enthält dieselbe eine Analyse des ersten Quartettes Op. 18 von Beethoven.

Druckfehler-Berichtigung.

S. 47 Z. 11 v. u. lies Mermet statt Meissoet. S. 47 Z. 17 v. u. lies Vogl statt Vogl u. Podhorsky statt Podhorky.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. No. 29. Concert f. Violine u. Orchester. Op. 61. n. 1 Thlr. 21 Ngr.
—— No. 75. 76. 77. Drei Pianoforte-Quartetts in Es. D. C. n. 2 Thlr. 24 Ngr.
—— No. 107. Sonate f. Pianoforte u. Violoncelle. Op. 69. n. 1 Thlr.
—— No. 165. 33 Veränderungen f. Pfte. Op. 120. n. 27 Ngr.
—— No. 210—214. Scene u. Arie: Ah! Perfido. — Terzett: Tremate, empj, tremate. — Opferlied. — Bundeslied. — Elegischer Gesang. n. 2 Thlr. 6 Ngr.
Stimmen-Ausgabe. No. 29. Concert f. Violine u. Orchester, Op. 61. n. 2 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, Juli 1863.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von

André in Offenbach.

Abt, F., Op. 126 b. Première Polka-Mazurka pour Pfte. Edition facilitée. 36 kr.
—— Op. 236. Drei vierstimmige Männergesänge. Partitur u. Stimmen. No. 1. Waldabendschein. 54 kr. No. 2. Des Sängers Harfe. 45 kr. No. 3. Wann, Rose Deutschland, blühst du auf. 45 kr.
André, J., Op. 16. Neun Orgelstücke verschiedenen Charakters. 54 kr.
Burgmüller, F., Goldnes Melodienbuch für die Jugend. Sammlung ausgewählter Volks-, Opern- und Tanz-Melodien für Pfte. zu 4 Händen. Hft. 1. 1 fl. 48 kr.
Bergson, M., Op. 53. Berceuse p. Pfte. 27 kr.
—— Op. 54. Styrienne p. Pfte. 36 kr.
Cramer, H., Op. 157. Trois Morceaux agréables sur des mélodies favorites p. Pfte. No. 1. Valse de l'Opéra: Faust de Gounod. 27 kr. Nr. 2. Chanson napolitaine. 27 kr. No. 3. O bitt' euch, liebe Vögelein, de F. Gumbert. 36 kr.
—— Potpourris élégants sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 112. David, Lalla Rookh. 1 fl. 12 kr.
Egghard, J., Op. 133. Trois Morceaux de Salon sur des airs favoris p. Pfte. No. 1. Oesterreichische Volkshymne. No. 2. Aennchen von Tharau. No. 3. Zitherklänge. à 45 kr.
—— Op. 134. Il Bacio d'Arditi. Valse brillante p. Pfte. 1 fl.
Hennes, A., Op. 57. Auf dem See. Salonstück für Pfte. 45 kr.
Kuhe, W., Op. 80. No. 3. Santa Lucia. Air napolitain pour Pfte. à 4 mains. 54 kr.
Lachner, J., Potpourri über das Versprechen hinterm Heerd, arrangirt von G. Wichtl f. Pfte. u. Violine. 1 fl. 12 kr.; f. Pfte. u. Flöte 1 fl. 12 kr.
Neumann, E., Op. 89. Fortuna-Galop u. Op. 93. A-B-C-Polka für Orchester. 2 fl. 24 kr.
—— Op. 90. Souvenir de Monaco. Polka-Mazurka p. Pfte. 36 kr.
—— Op. 91. Maiblümchen-Polka f. Pfte. 27 kr.
Offenbach, J., Potpourri über Fortunio's Lied, arr. von G. Wichtl f. Pfte. u. Violine. 1 fl. 12 kr.; f. Pfte. und Flöte 1 fl. 12.
Orpheus, Ouvertures et Opéras favoris, arr. p. 2 Flûtes p. J. G. Busch et G. Kummer. Nouvelle édition. No. 1. Auber, Potpourri du Concert à la cour. 45 kr. No. 2. Auber, Airs Fiorella. 54 kr. No. 55. Verdi, Vêpres siciliennes. 54 kr. No. 59. Donizetti, Belisario. 1 fl. 12 kr.
Piatti, A., Op. 18. Concertino p. Vcle. av. Pfte. 5 fl. 24 kr.
Floyel, J., Op. 59. Sechs leichte Violin-Duette. 2 fl. 42 kr.
Voss, C., Op. 253 No. 1. Preghiera de l'Opéra: Moïse en Egypte p. Pfte. à 4 mains. 54 kr.
—— Op. 265. No. 1. Miserère de l'Opéra: Trovatore pour Pfte. à 4 mains. 54 kr.

In meinem Verlage erscheint demnächst mit Eigenthumsrecht für alle Länder und vorbehaltlich jeglichen Arrangements:

Der Abt von St. Gallen.

Oper in 3 Acten

von

Franz Hertber.

Vollständige Partitur.

Clavier-Auszug mit Worten. 6 Thlr.
Ouverture f. Orchester. Partitur. 2 Thlr.
Ouverture f. das Pianoforte zu vier Händen. 25 Ngr.
Ouverture f. das Pianoforte zu zwei Händen. 15 Ngr.
Potpourri f. d. Pianoforte zu vier Händen. 27½ Ngr.
Potpourri f. d. Pianoforte zu zwei Händen. 20 Ngr.
Quadrille f. d. Pianoforte. 10 Ngr.
Mazurka f. d. Pianoforte. 7½ Ngr.

Soeben erschien:

KÖRNER-LIED.

Festgesang

zur

National-Körner-Feier.

Dichtung von **Müller von der Werra.**

Für vierstimmigen Männerchor

mit Begleitung von vier Hörnern

(oder des Pianoforte)

componirt von

Franz Abt.

Op. 250. Partitur und Stimmen. Pr. 25 Ngr.

Dieser vaterländische Hochgesang ist vom Comité der National-Körner-Feier in Hamburg-Ludwigslust zur Aufführung beim Festactus am Grabe Körner's bestimmt.

Leipzig, 4. August 1863. **C. F. KAHNT.**

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—5 sind erschienen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 21. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Cranz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Neunundfunfzigster Band.

B. Wehrmann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Jourij v. Arnold. — „Gluck und die Oper" von A. B. Marx. Von C. Schelle. (Schluß.) — Recensionen. (F. Liszt. die Geligkeiten; Joachim Raff, Op. 90.) — Kleine Zeitung (Ideen und Themata. Zeitgemäße Betrachtungen. Bagatellen. Aus dem Künstlerleben. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Jourij v. Arnold.

Obschon die politischen Begebenheiten in Rußland und die gegenwärtig allmälig zunehmende, innere Erstarkung dieses Reiches die Zeitungsschreiber Mittel- und West-Europas in stets aufgeregter, fast ängstlicher Aufmerksamkeit erhalten, — obschon die Kannegießer unserer Zeit Mancherlei und Vielerlei discutiren und pereriren über die sogenannten Tendenzen und Gelüste der russischen Nation, — scheint dennoch aus Allem, was bisher nach dieser Richtung hin gesprochen und geschrieben worden ist, deutlich hervorzugehen, daß mein „armes, unglückliches" (!) Vaterland nicht im Mindesten die Ehre hat, von allen Denen gekannt zu sein, welche über dasselbe schreiben, sprechen, lehren und disputiren.

Es liegt nicht, und kann auch nicht in meiner Absicht liegen, das mir freundlichst angebotene Plätzchen in diesen Blättern zu andern, als rein künstlerischen Tendenzen zu benutzen. Ob und in wie fern meine politischen Ansichten mit den Ansichten der Journalistik Mittel- und West-Europas übereinstimmen oder nicht, muß diesen Zeilen gänzlich ferne bleiben, — denn die Kunst soll kosmopolitisch sein, und im engeren Sinne unbefleckt bleiben von dem, nicht immer ehrlichen Treiben der äußeren Welt. — Nur die rein-geistige Erhebung des Menschen soll in der Kunst zur Geltung kommen, und wenn sich auch in ihr historische Einflüsse bemerkbar machen, und logisch bemerkbar machen müssen, so darf und soll es auch nur in allgemein menschlicher Rücksicht sein.

Die Grundlagen des Nichtkennens und Nichtachtens der geistigen Erhebung russischer Nation sind und bleiben aber, nach wie vor, jene stereotypen Ansichten und Begriffe von russischer Uncultur und kosackischer Bärenhaftigkeit, womit seit dem Jahre 1813 — die politischen Ammen diesseit des Njeman und Dnepr ihre störrigen Kinder stets zu schrecken beliebten. Und Niemand, Niemand in der ganzen, großen und sonst doch so überaus ehrenhaften Gelehrten- und Künstlerwelt Deutschlands, Frankreichs oder Englands, welcher es auch nur irgend für der Mühe werth geachtet, genauer nach dem Culturzustande der Russen zu forschen! Niemand, selbst wenn ihn der Zufall mit der so überreichen, so blühenden Entwickelung der russischen Nation bekannt gemacht hatte, der den Muth besessen, „frei und frisch" der allgemeinen, — oder besser gesagt, — der modischen Meinung den Fehdehandschuh hinzuwerfen, und das Mährchen von dem, jenseits Preußens und Polens, mit Brettern vernagelten Endpuncte europäischer Cultur Lügen zu strafen.

Während man hier die Keil-Inschriften der Grabmäler zu Persepolis, oder die uralten, dynastischen Thronfolger im mythischen Memphis und Theben, mit fast historischer Sicherheit, kennt und erörtert; — während man hier die Fortschritte der Bildung sogar bei den rohesten Völkern Asiens, Afrikas und Oceaniens bis auf die geringsten Anzeichen erkundet hat, und in gelehrtes Entzücken über dieselben geräth, — vermeinen die europäischen Literaten und Kunstforscher keinerlei Ungerechtigkeit zu begehen, wenn sie von der schon bestehenden Culturhöhe, von dem stets noch fortwährenden, geistigen Ringen und Erstarken einer großen, frischen Nation im Osten ihres eigenen Welttheils kaum anders Notiz zu nehmen geruhen, als gerade nur um in zufälligster und kürzester Weise eines oder des anderen russischen Gelehrten, eines oder des anderen russischen Künstlers in nur gemeinplätzigen Ausdrücken, gewöhnlich zufolge des so beliebten „man spricht", zu erwähnen. Freilich, — die praktischen Tonkünstler, — o ja! diese fürchten schon nicht mehr die sibirische Kälte, und wallen gar gerne zum nordischen Ninive, Gold und Beifall daselbst zu ärndten. Aber zurückgekehrt zu ihren alten Penaten, hegt ihr Sinn kein dankbares Andenken mehr an die gastfreundlichen Musen Ruthenias, und selbst der zauberische Klang der mitgebrachten Imperialen verhindert sie nicht, die alte Mythe von unserem Bärenthume, sei es auch nur durch apathisches Stillschweigen, mehr oder minder zu bestätigen! Wer also, so die Unpartheilichkeit der Gesinnung ihm kein bloßes Phantom verblieben, — wer vermöchte Rußlands Söhnen das heilige Recht abzusprechen, gegen diese ungerechte Nichtachtung, gegen dieses consequente System des Ignorirens aller

und jeder Entfaltung ihrer Intelligenz zu protestiren?

Nur mit dem aufrichtigsten Danke muß ich daher die vorurtheilsfreie Gesinnung und die ehrenhafte Tendenz der Gleichberechtigung alles frischen, gesunden Strebens in der Musik anerkennen, welche ich in der Redaction dieser Blätter vorzugsweise vor allen anderen vorgefunden habe. Die „Neue Zeitschrift für Musik" war, so viel ich weiß, das einzige deutsche Blatt, welches Compositionen unseres National-Liederkomponisten, des schon verstorbenen Michael v. Glinka, in einer ausführlichen Besprechung die reichlichst verdiente Anerkennung zukommen ließ. — Daher ergriff ich mit Freuden den mir gemachten Vorschlag, Deutschlands musikalische Welt mit dem seitens Rußlands in unserer schönen Kunst bereits schon Geleisteten, so wie mit der Thätigkeit der russischen musikalischen Vorfechter durch eine Reihe zusammenhängender Bilder bekannt zu machen. —

Wol ist, wie schon gesagt, die Kunst im Allgemeinen, eben als Kunst, eine Tochter der reinsten, edelsten kosmopolitischen Gesinnung. Dennoch aber geht aus der eigenen historischen Bildung einer jeden Nation eine, nur ihr angehörige Richtung, ein, so zu sagen, nationales Colorit der Auffassung und der Darstellungsformen hervor, welches eben, nach und nach, die allgemeine Kunsttheorie zu erweitern und zu bereichern hat. Zufolge dieses Naturgesetzes der nationalen Cultur-Entwickelung hatte sich denn auch in meinem Vaterlande die musikalische Volksthümlichkeit, zuerst auf Grundlagen uralter slavischer Rhythmen und Intervallen-Fortschreitungen, späterhin durch das Hinzukommen von Vorbildern byzantinischer Kirchenhymnen, schon vor mehr als drei bis vier Jahrhunderten in jenen charakteristischen Weisen kundgegeben, die noch heut zu Tage das Kunstgefühl der Ausländer, wenn auch etwas befremdend, doch gar nicht unangenehm, ja vielmehr erfrischend berühren. — Weil nun aber die musikalische Thätigkeit des russischen Volkes sich nur auf Gesang und höchstens auf die Begleitung desselben durch einige wenige, technisch arme, Instrumente beschränkte, — zudem auch das Land der Moskow'schen Großfürsten und Zaaren in musikalischer Hinsicht zu wenig mit anderen Ländern in Berührung kam, so blieben die altersher traditionellen, melodisch-harmonischen Formen unberührt von fremden Einflüssen, bis etwa zum Anfange des 17. Jahrhunderts. Die schon vorher, ja sogar noch im 11. und 12. Jahrhundert bei den russischen Kriegsheeren vorkommenden Tuben oder Zinken und Trommeln oder Pauken bezweckten nur lärmendes Getöse zur Aufregung und Belebung des kriegerischen Geistes. Von ihrer Anwendung in wirklich musikalischem Sinne findet jedoch nirgend auch nur die geringste Andeutung statt. Die häusliche Erheiterung durch die Kunst Melpomenes beschränkte sich einzig und allein auf Solo-Vorsänger mit plötzlichem Einfalle des Chors. Waren diese Concerte, wenn man sie so nennen darf, zarten Wortinhalts, (also Adagio, Lento, Andante), so wurden sie zumeist von den „Vorhofs"-Mädchen (ssennaja dewuschki) ausgeführt. Diente jedoch der Chorgesang als Begleitung zum Tanze, d. h. war er „Reigenlied" (pljäßsowäja pjèsnjä), so mischten sich auch wol Männerstimmen, und die schwirrenden Klänge der Balalaika mit hinein. In Klöstern und in Kirchen wurden die Hymnen der byzantischen Glaubenslehre von Männerchören in terzenweiser Harmonie gesungen, und hie und da, als erlaubte Erheiterung, das Spielen auf der Davidsharfe (liegende Harfe, güsli) gepflegt.

Wahrscheinlich war die erste Musik abendländischen Styls, welche die Moskowiten zu hören bekamen, die Tanzmusik des von Marina Mnischek (der polnischen Braut des falschen Demetrius) mitgebrachten Pfeifer- und Zinken-Corps, nebst Bandouristen (Lautenschlägern). Die leichten, lärmenden Weisen und die gellenden Instrumente, noch mehr wol aber der leichtfertige Tanz sich umschlingender Paare in den heiligen Räumen eines Frauenklosters, wo Marina bis zur Vermählungsfeier ihren Aufenthalt nahm, — brachten die ernsthaften, nur gesetzt einherschreitenden Bojaren und Bojarinnen in religiöses Entsetzen. Indessen, trotz dieses anfänglichen Widerwillens, schien dennoch zuletzt das Gefallen an instrumentaler Musik die Oberhand zu nehmen: denn als einige Jahre später die sich als Eroberer gebehrdenden Polen zum Lande hinausgejagt wurden, und die Familie Romanow den Zaarenthron bestiegen hatte, fand es sich, daß die reichen Bojaren schon eigene Privat-Musik-Corps bei sich eingerichtet hatten. Und diese Sitte erhielt sich auch fernerhin, trotz der geistlichen Verbote und Anatheme des Patriarchen Nikon, welcher den Hirtenstab während der Regierung des Zaaren Alexej Michailowitsch (des Vaters Peters des Großen) führte.

Im Jahre 1701 erschien zum ersten Male in Moskau eine Schauspielertruppe aus Danzig, unter Leitung eines gewissen Kunst. Diese führte auch einige kleine Opern auf, in welchen, von dem genannten Director eigens dazu abgerichtete, russische Sänger aus stadt-kirchlichen Capellen, im Chore mitwirkten.

Inzwischen hatte auch die frühere kirchliche Notation vermittelst alt-russischer Neumen oder Häkchen und Schnörkelchen (krjúki) dem abendländischen Notensystem auf fünf Linien Platz gemacht, und im Jahre 1719 wurden die ersten regelmäßigen Hof- und Synodal-Capellen, nach europäischem Brauche, aus in Deutschland unterrichteten Sängern und unter Leitung ausländischer Capellmeister, eingerichtet. Zugleich führte Peter der Große bei den Garderegimentern wohlgeübte Hautboistencorps ein, nach deren fröhlichen Klängen, auf den historisch-berühmten Assembleen im Sommergarten-Palais des Zaaren, unter Anleitung von besondern Hofchargen, und zum öftern auch wol unter strenger Handhabung des bekannten kaiserlichen Rohrstocks, die ungelenkesten Giguen und Sarabanden, oder Menuetten, von Gästen jeglichen Standes, trotz Tabaksdampfes und einer Bierathmosphäre, gar tapfer executirt wurden.

Mehr für die Musik in Rußland zu thun, konnte der große Reformator seines Reiches freilich weder Sinn noch Zeit haben. —

Als unter Peter's Nachfolgern, aus der dem 18. Jahrhunderte so eigenen Sucht der Nachahmung französischer Frivolität und Gesinnungsplattheit, der Hofglanz und äußere Pomp immer mehr überhand nahm, konnte es nicht fehlen, daß, obschon keineswegs aus Culturnothwendigkeit, sondern vielmehr auf Antrieb der damaligen Mode —, auch die Errichtung einer italienischen Hof-Opernbühne anbefohlen wurde. Seitdem zählte die abendländische Musik einen Tempel mehr in der Residenz der russischen Zaare. Dennoch kann nicht verhehlt werden, daß dadurch die Kunst in Petersburg in der That gefördert wurde. Es tauchten nämlich einheimische Gesangstalente auf, und schon nach wenigen Jahren fand sich die Möglichkeit vor, ein Werk des ersten russisch-kaiserlichen Hof-Capellmeisters, Maestro Araia, die Oper: „Cephalus und Prokris" in russischer Sprache und mit russischen Künstlern aufzuführen.

Trotz des stets fortdauernden Primats der italienischen Sänger und Maestri, munterte gleichwol die Kaiserin Catharina II. die Nationaloper zu bedeutenden Fortschritten auf. Ja, nachdem eine kleine Oper: „der Müller als Lügner, Hoch-

zeitstifter und Zauberer"*) von einem Secretair des Grafen Rasumoffski, Namens Fomin, deren Text Scenen aus dem Volksleben behandelte, — sich eines allgemeinen, enthusiasmischen Beifalls zu erfreuen hatte, ging die Sorge der Kaiserin um Belebung der Nationalmusik so weit, daß sie nicht nur von dem engern Ausschusse ihrer Umgebung, (den Mitgliedern der berühmten Hérimitage) mehrere Textbücher verfertigen ließ, sondern auch selbst einige derselben dichtete. Unter den Componisten der Musik zu diesen Opern zeichneten sich, ausserdem schon genannten Fomin, noch die Kleinrussen Paskewitsch und Bulan, und der Deutsche Sebastian Georgi aus Mainz**) aus.

Mehr jedoch, als bei den erwähnten Opern-Componisten, gelangte das russische Nationalelement in den Variationen des Violinspielers Chandoschkin zur vollsten Geltung. Wie einst später bei Glinka, erschien auch bei ihm die der abendländischen Theorie entlehnte Form nur als Mittel, nicht als Zweck. Den ersten Platz nahm unstreitig die Volksthümlichkeit ein, die den Russen so eigene, zum Herzen dringende Gesangsmanier in den Tondichtungen und in der Ausführung Chandoschkin's. Ich habe in meiner frühesten Jugend noch Greise gekannt, welche mit Enthusiasmus versicherten, daß man sich bei den Adagios Chandoschkin's unmöglich der Thränen enthalten konnte, sowie bei den tollen Sprüngen und Läufern, welche er, nach Art ächter alt-russischer Recken, auf seiner Geige im fröhlichen Tanzliede ausgeführt, — die Beine des Zuhörers unwillkürlich in Bewegung gekommen wären.

Noch habe ich aus der Zeit Catharina's der Großen zweier vaterländischer Componisten zu gedenken, welche zwar nicht für die National-Oper wirkten, jedoch als Tonsetzer im Kirchenstyle sich so bedeutend ausgezeichnet haben, daß auch sie mit vollem Rechte bis auf unsere Zeit zu den besten in diesem Fache, nicht nur bei uns allein, sondern überhaupt in der musikalischen Literatur Europas gezählt werden dürfen. Diese zwei Männer waren Maxim Berefówskij und Dmitrij Bartnjánskij, beide aus Klein-Rußland (Land der Dneprow'schen Kosacken) gebürtig. Zudem hatten sich beide in Italien, wohin sie, ihrer musikalischen Ausbildung wegen, von der Regierung hingeschickt waren, durch ihre Tondichtungen, und vorzüglich durch Operncompositionen berühmt gemacht.

Berefówskij, welcher seine Anfangsstudien bei dem Kaiserlichen Ober-Hof-Capellmeister Francesco Zoppis gemacht hatte, vervollkommnete sich durch den Unterricht bei dem berühmten Padre Martini in Bologna, und zeichnete sich besonders in seinen Kirchencompositionen durch den strengsten, edelsten Styl aus. Für das San-Sebastian-Theater schrieb er 1773 eine große Oper: „Demofonte", welche in Italien ein solches Aufsehen machte, daß die Academia filarmonica zu Bologna ihn in feierlicher Sitzung mit dem Diplome eines Maestro di Capella beehrte. — Von Bartnjánskij, einem Schüler Galuppi's (Buranello), sind ihrer Zeit folgende Opern auf ausländischen Bühnen mit Beifall gegeben worden; in Venedig: 1777 Creonte, 1778 Alcide, 1779 Quinto Fabio; und in Paris: 1779 Le faucon, und 1787 le fils rival ou la moderne Stratonice. Die beiden letzten sind komische Opern im Genre der damaligen französischen Musik.

Mit Beginn des laufenden Jahrhunderts, in Folge der großen politischen Umwälzungen und des aus denselben hervorgegangenen Primats des bonapartischen Kaiserreiches, trat französisches Theater und französische Oper an die Stelle der früher herrschenden italienischen. Die St. Petersburger Modewelt, mit einem der glänzendsten Höfe Europas an der Spitze, konnte und durfte demnach den Anforderungen ihrer Zeit nicht entgehen. Seit 1801 bis Ende 1811 brillirte bei uns französischer Gesang und französischer Opernstyl, und bei der, im Allgemeinen ziemlichen Unbedeutendheit dieser Schule war es für Rußland noch ein Glück, daß, während der meisten Jahre dieser Epoche, der Oper ein so wahrhaft großes und glänzendes Talent vorstand, als welches, wol auch heutigen Tages noch, Boieldieu mit Recht anerkannt wird. Trotz dieser Vorliebe aber der Aristokratie für die Musik der „Grande Nation", und trotz der daraus erwachsenen Nichtachtung inländischer Talente seitens der „hohen" Gesellschaft, blühte unterdessen die russische National-Oper fröhlich fort, und wenn das Repertoire derselben auch zumeist aus Uebersetzungen ausländischer Erzeugnisse bestand, so kamen doch mitunter ganz hübsche Originalopern vor, die wol ebensogut, jedenfalls nicht schlechter waren, als die eben damals beliebten Producte Lesueur's, Philidor's, Monsigny's, Dalayrac's oder Vicenze Martini's. Viele der besagten Opern hatten sich noch bis in die zwanziger Jahre auf der Bühne erhalten, und sind demnach dieselben zum Theil auch mir persönlich nicht fremd geblieben. Unter denselben genossen einer größern Vorliebe seitens des allgemeineren Publicums: die Opern Cath. Cavos' (später Ober-Hofcapellmeisters aller kaiserlichen Theater): der unsichtbare Fürst; Ilja der Recke (Ilja-bogatir); der Kosack als Dichter; Iwán Ssusssánin; — die Landleute oder der Empfang der ungebetenen Gäste (eine Episode aus dem Vaterlandskriege von 1812); die Operetten von Alexèj Titów: die schöne Tatjána auf den Worobjewschen Bergen; Tilátka's Hochzeit; die Poststation (Jamm); Natálja die Bojarentochter; von Káschin: die schöne Olga; von Aljabjew: die Mondnacht oder die Spukgeister; von Sapienza: der Zaarewitsch Iwán mit dem goldnen Helme, und mehrere andere.

Als bemerkenswerth verdient der Umstand Erwähnung, daß von den Mitgliedern des St. Petersburger französischen Theaters im Jahre 1806 — also zur Zeit, da Boieldieu an demselben als Hof-Capellmeister fungirte, — eine der oben erwähnten Operetten Titow's gegeben ward, unter dem Titel: „Tatlanna, ou la jeune paysanne des montagnes de Vorobloff". Der Erfolg soll großartig gewesen sein; doch bleibt es freilich noch sehr in Frage, was denn eigentlich die aristokratischen Habitués des französischen Schauspiels so begeistert hatte: — ob die vaterländischen Anklänge der in Wahrheit recht hübschen (doch sonst nicht bedeutungsvollen) Composition, oder die glänzende Erscheinung und das Spiel der Phillis-Andrieux, welche in der That eine reizend-schöne Tatlanna abgab?—

Wenn wir jene Opern vom Standpuncte der gegenwärtigen Musik betrachten, oder selbst sie nur mit den Productionen der zwanziger Jahre vergleichen, so verdienen sie freilich nicht mehr als die Benennung „Singspiele". Gleichwohl zeichnen sich die Compositionen Cavos' durch gute, ächt altitalienische Factur aus, sowie die von Titow durch frische Naivität, und von Aljabjew durch Originalität und einigen poetischen Schwung. Der Form nach gehören sie der damaligen italienischen Gesang-Schule an, mit ziemlicher Neigung zum Style der französischen Opéra comique. Was das nationale Element in diesen Tonwerken betrifft, so tritt es noch

*) Mjélnik l'gunn, ſswatt i kolldúnn.

**) Es existiren in den Archiven des Theaters gegen 29 Opern von Fomin, 8 von Paskewitsch, 15 oder 16 von Bulan und etwa 3—4 von Georgi, gewöhnlich George (in französischer Aussprache) genannt.

nicht bedeutend genug hervor: es sind eben nur Volksmotive in abendländisches Gewand eingezwängt, besonders durch die durchaus nicht zu ihnen passenden Finalcadenzen. Bei Aljabjew kommen indeß noch am meisten wirklich nationale Anklänge vor in harmonischen und melodischen Folgen slavischer Art, — doch mögen dieselben ihr Erscheinen mehr einer Art autodidaktischen Instincts als klarem, künstlerischem Bewußtsein verdanken. —

Uebrigens hatten die schon erwähnten Tonsetzer auch noch andere Opern (im damaligen Sinne) geliefert, deren Textbücher nicht-nationalen Stoff enthielten. Desgleichen verdient ein Oratorium: „Esther", von Capellmeister Koslowskij rühmlicher Erwähnung. Dasselbe erschien später (im ersten Jahrzehnt), als Melodram bearbeitet, auf der russischen Bühne und erzielte gute Erfolge.

(Fortsetzung folgt.)

„Gluck und die Oper" von A. B. Marx.

Von

E. Schelle.

(Schluß.)

„Der wesentliche Fortschritt, der von Orpheus zu Alceste geschehen, liegt darin, daß Alceste **handelt**" (436); und dann war hier „kein allegorischer Liebesgott vonnöthen", und das „Drama und die Entwickelung der Charaktere in energischem Fortschreiten" (354). Allein wenngleich Calzabigi's Schöpfung in allen wesentlichen Momenten zu billigen ist, so hebt sie doch nicht über die Bedenklichkeiten des Stoffes hinweg, der wie bei Orpheus, für ein Drama nicht vollkommen hinreicht. Handelnd kann nur Alceste auftreten und ihre Handlung ist nur eine einzige, obwohl stetig von einem bedeutungsvollen Momente zum andern fortschreitende. Bis zur zweiten Scene des zweiten Acts, bis zum Momente, wo Alceste die Todesgottheiten herbeiruft, ist sie handelnd, so weit wächst ihr Charakter, ihre That, unser Antheil. Von da an hört sie auf handelnd zu sein; sie leidet jetzt den Tod, den sie vorher herbeigezogen; die Heldin wird ein rührend leidendes Weib, die Tragödie zum Rührspiel (353—354). Wir haben also nur ein halbes Drama vor uns, denn es fehlt die **Gegenhandlung**.

Fand die französische Bearbeitung des Orpheus vor dem Verfasser keine Gnade, so wird vollends über die pariser Alceste das Anathem ausgesprochen.

Zunächst geht es über den Herkules her. „**Calzabigi** legt Alcestes Rettung aus dem Tode Apollo bei, der hiermit für das ganze Drama die leitende Gottheit bleibt. **Rollet** nimmt Herkules zu Hülfe, der die Rettung vollbringt" u. s. w. (II 165). — Rollet und der Herkules! — Ei, Herr Marx! Hier war ein wenig Vorsicht vonnöthen. Sie mußten wenigstens klüglich angeben, daß der Herkules in der Rollet'schen Bearbeitung der Oper ebenso wenig vorkommt, wie in dem italienischen Original, daß er sich weder in den ältesten Textbüchern, noch in der hier in Paris befindlichen Gluck'schen Originalpartitur zeigt, und erst durch die spätere Redaction des Stückes, von einer bis jetzt noch nicht bestimmt erwiesenen Hand, eingeführt wurde. Die gedruckte Partitur kann in dieser Beziehung nicht entschuldigen, da sie erst aus dem Jahre 1779 stammt und jener Redaction zufällt, denn man pflegt die geschichtlichen Documente gehörig zu untersuchen, bevor man urtheilsfertig streng abspricht.

Noch mehr aber, als der Herkules, ärgert den Verfasser die Orakelscene. „Hier zeigt sich die ganze Oberflächlichkeit der französischen Dramaturgik und diese Unfähigkeit der Franzosen, das Wunderbare und Ueberirdische, oder auch die Macht des menschlichen Gemüths entweder zu entbehren, oder wenigstens poetisch zu glauben. Das Orakel erschreckt Alle, jagt Alle in die Flucht, nur Alceste faßt den Gedanken, sich zum Opfer zu bringen. Dies ist der Grundgedanke des Dramas und des alten Mythos, daß der drohenden Göttermacht die Macht des menschlichen Gemüths entgegentritt, als ebenbürtige und gleichberechtigte, wenn auch nicht gleichmäßige. Das aber fassen die Franzosen nicht, bei ihnen muß das Menschenthum erst durch das Priesterthum vermittelt — und verkleinert werden bis zu bloßer Unmündigkeit. Den stummen Schreck des Volkes nach dem Orakel muß der Oberpriester mit der abgeschmackten Frage „Tout se tait?" lächerlich machen. Nun erwacht der Chor, schwankend im Entsetzen; gleich setzt ihn der katechisirende Priester mit seiner Frage: „Wer von euch will sich dem Tode darbringen?" zurecht; dann zwei Tacte weiter: „Niemand antwortet?" Zuletzt — damit nur das „Fuggiamo!" zu Stande komme, noch einmal die Erinnerung: „Euer König wird sterben!" (II 166).

Fassen wir also den Inhalt jener Philippika kurz zusammen, so zeigt sich der Vorzug der ursprünglichen Partitur darin, daß bei der Stimme des Orakels die italienischen Griechen das Hasenpanier ergreifen. Sie nehmen auf gut neapolitanisch, so zu sagen, die Beine in den Arm und machen sich eiligst aus dem Staube; die französischen Hellenen hingegen faßt stummes Entsetzen, sie nehmen erst die Flucht, als ihnen durch den Priester der verhängnißvolle Spruch näher rückt. Dort wirkte das Wunderbare wie ein Mummenschanz auf kleine Kinder, hier durch sein ethisches Gebot. Damit aber begründet sich das Verhalten des Priesters; das Leben des Königs hängt ja davon ab, daß sich unverzüglich für ihn ein Opfer stelle. Ob er als Priester dazu berechtigt war, ob überhaupt die Vermittelung des Menschenthums mit dem göttlichen Willen durch das Priesterthum eine Degradation der menschlichen Natur ist, gehört nicht in die Untersuchung. Bevor Hr. Marx seine Ansichten darüber nicht näher entwickelt hat, werfen wir sie bei Seite und fügen nur noch hinzu, daß die Katechese des Priesters auf dem Theater einen weit natürlicheren Eindruck macht, als die Wiederholung des Fluchtchors in der italienischen Partitur, wo ein Theil des Volkes hinter der Scene unaufhörlich sein „Fuggiamo" schreit, während ein anderer hartnäckig auf der Bühne „Che annunzio funesto" predigt.

Ohne mich über den Werth oder Unwerth der französischen Bearbeitung auszulassen, will ich nur zur Deutlichkeit hervorheben, daß das italienische Original den eigentlichen Gipfelpunct der Handlung schon in den Anfang des zweiten Actes verlegt und damit dem Reste des Stücks das Interesse entzieht. Die französische Alceste dagegen spinnt die Handlung, so gut es geht, bis zum letzten Act in möglichster Steigerung fort; die lahmen Partien der Oper liegen hier in der Mitte und werden durch den Schluß gehoben. Bekommt dieser durch den Herkules einen carikirten Anstrich, so gewinnt solchen das Original ohne die Beihülfe des Heros, da Alceste in ihrem Schlafzimmer stirbt und sich die Larven und Gespenster der Unterwelt dorthin bemühen müssen, um, wie der Teufel die Seelen, das Leben der Königin sich dort zu holen.

Glücklicher Weise bin ich hier der Mühe enthoben, Hrn. Marx die Geschichte der Oper erzählen zu müssen; ich habe dies bereits vor zwei Jahren in mehreren Aufsätzen für diese Zeitschrift gethan, auf Anlaß der Aufführung der Alceste in Paris

1861, und kann daher auf sie verweisen.*) Im Interesse des Hrn. Marx bedauere ich, daß er von jener anspruchslosen Arbeit keine Notiz genommen; er hätte dann sicherlich mehrere Fehler vermieden. —

Die Climax der reformatorischen Operntrias erreicht in „Paris und Helena" ihren Culminationspunct. Hier endlich findet der Verfasser „wirkliche Handlung eines menschlichen Wesens gegen ein anderes, wirkliche Charaktere, aus deren Gegensatz die Handlung entspringt. „Jedenfalls ist hier zum Erstenmale in der Oper Charakterzeichnung und Durchführung der ergriffenen Charaktere unternommen (I, 438). Denn Orpheus war nur ein „lyrisch-episches Gedicht in dramatischer Form", keine aus dem Widerstreite zweier Charaktere hervorgehende Handlung" (435). „Alceste handelt zwar, aber nur allein, (436) und ihre Handlung besteht nur als Kampf eines Menschen gegen ein außermenschliches Wesen" (437). Hier dagegen findet sich in Wahrheit ein reelles, actives Verhalten zweier Persönlichkeiten zu einander; denn Paris sucht Helena zu verführen, und sie — thut ihrerseits Alles, um nach den Regeln des Schicksals verführt zu werden. Das ist unleugbar eine praktische und zweckbewußte Handlung.

Hrn. Marx kann man sicherlich nicht den Vorwurf machen, daß er, wie Mose, die segenbeschwerten Hände sinken läßt. —

Diese Charakteristik der genannten drei Opern ist eine wahre Prachtblüte der Begriffsverwirrung, welche wir öfters Gelegenheit hatten, beim Verfasser zu bemerken; sie ist die nothwendige Consequenz, sobald man zwei scharf geschiedene Kunstformen wie Oper und Drama unter einen Hut stellt. Wie erwähnt, kann die Musik den Kreis von Stimmungen, welche dramatische Situationen für die handelnden Persönlichkeiten herausheben, nie aber deren sittliche Motive und Beziehungen ausdrücken; sie kann jene Stimmungen sogar bis auf eine gewisse Grenze localgemäß und charakteristisch individualisiren, wie Mozart und Weber es verstanden, allein den innern Verband derselben mit dem Willen und der aus ihm hervorgehenden Handlungsweise, mit einem Worte, das Pathos nach seiner ethischen Begründung zu schildern: das fällt über ihr Bereich, es müßte etwa Hr. Marx eine eifersüchtige Sonate oder rachgierige Ouverture uns verhalten können. Charaktere im Sinne des Dramas haben daher in der Oper weder Boden noch Raum, und wenn auch in deren phantastischer Scheinwelt der sittliche Organismus des wirklichen Lebens ein Abbild wirft, so dürfen wir doch nicht vergessen, daß wir unsere Forderungen stets einer Reihe von Concessionen unterwerfen müssen. Die Handlung kann in der Oper überhaupt nur so weit in Betracht kommen, als sie die Trägerin der Situation ist und die einzelnen Stimmungsmomente des ausgesprochenen Gemüthslebens motivirt; in wie weit sie selbst sittlich und logisch begründet ist, die Conflicte als solche berechtigt sind, hat wenigstens für die musikalische Schöpfung keine praktische Bedeutung. Orpheus und Alceste stehen daher nach Seiten der Handlung dem Paris nicht nach; beide Persönlichkeiten sind nicht weniger Charaktere als der verliebte phrygische Prinz und die spartanische liebesüchtige Prinzessin, und der precäre Vorzug dieser letzteren beschränkte sich zuletzt blos darauf, daß durch das äußerliche Mittel der Instrumentirung, durch einzelne Nuancen in Begleitung und Melodik die nationalen Typen der Persönlichkeiten, so gut es möglich ist, symbolisirt werden konnten. Damit wischen wir die vom Verfasser zwischen Gluck, als dem Zeichner von Charakteren, und Mozart, dem „Dichter der Stimmungen und Situationen" (II 434), gezogene Demarcationslinie ohne Weiteres als einen unnützen Strich fort, und zwar zu Ehren des Ersten. Denn trotz der vielen Charakterzüge, welche Hr. Marx in dem musikalischen Detail an den Gebilden Gluck's darlegt, breitet sich doch über alle Personen dieses Tondichters ein und derselbe Typus aus; Alceste, Orpheus, Iphigenie, sogar die romantische Armide declamiren und singen in demselben Grundtone; bei allen waltet das Gesetz des Leitereigenen in der Harmonie, des Verwandtschaftlichen in der Modulation, bei allen bestimmt die Sequenz den Charakter der Melodik, d. h. alle diese Charaktere sind nur Modificationen eines Grundcharakters. Die Muse Gluck's ist statuar, wie die ganze Kunstrichtung seiner Zeit; die Stärke und Größe seiner Dramatik beruht in der Plastik des Einzellebens, — denn auch der Chor verleugnet sich bei ihm nicht als eine geschlossene Persönlichkeit, — und in der Gruppirung desselben nach dem Gesetze des Nebeneinander, wie der Verfasser selbst in seiner „Musik des 19. Jahrhunderts" besser und einsichtiger als im vorliegenden Werke dargethan hatte. Gluck's Opern sind musikalische Basreliefs und von diesem Standpuncte aus unübertreffliche Meisterwerke; die Perspective des Hintereinander war ihm noch versagt, wie ja jedes menschliche Vermögen an seiner Zeit die nothwendige Schranke findet.

Um nun schließlich noch einmal auf das vielberufene Werk der Operureformation zurückzukommen, vertritt eine solche die Gluck'sche Oper? — Nach außen hin: ja, wie überhaupt jede geniale Bethätigung sich reformirend zu ihrer Umgebung verhält; im Grunde aber: nein; denn sie ist nur die Ausbildung dessen, was Italien nach einer, Frankreich nach der andern Seite angestrebt und angelegt hatten. Italienischen Herkommens ist das formelle Gepräge, von Frankreich stammt die Weise des Ausdrucks; in wie weit aber das deutsche Gemüth eingewirkt hat, ist eine Frage, die vorläufig außerhalb der großen geschichtlichen Linie fällt. Sein wir immerhin stolz darauf, den großen Tondichter zu unseren Landsleuten zählen zu dürfen. —

Ich verabschiede mich jetzt von meinem Verfasser; aufrichtig gestanden, die Pionierarbeit durch diesen rhetorischen Urwald wird auf die Länge ermüdend. Was hätte ich auch noch weiter zu sagen, nachdem gezeigt worden, daß weder die geschichtlichen Begründungen noch der Quellenapparat des Verfassers für ein Werk, wie das vorliegende, genügen. Wohl hätte es auch mir angenehme Pflicht sein sollen, zuletzt „einige reizvolle Blüten" zu zeigen, in denen sich „Gluck und die Oper" erschließt; allein leider konnte ich, mit dem Gestrüpp ringend, auf einzelne Blumen nicht genau achten, welche ich hin und wieder darunter bemerkte. Nach unseren eigenen Worten wollten wir nur die Hauptsachen des Werks ins Auge fassen, und, waren wir damit zufrieden, das Weitere dem Verfasser auf sein Wort zu glauben. Das ist geschehen; zufrieden können wir nicht sein; das Andere stellen wir dem Willen des Lesers anheim. —

*) Siehe 1861. November u. December: Nr. 22 u. 24. Januar 1862. Nr. 1 u. 2.

Kirchenmusik.

Franz Liszt, Die Seligkeiten. Für Chorgesang, Bariton-Solo und Orgelbegleitung (ad libitum). Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. Einzelne Stimmen à $3^3/_4$ Ngr.

Es wurde vor Kurzem in d. Bl. die Mittheilung gemacht, daß „die Seligkeiten" ein Bruchstück aus Liszt's nun der Vol-

lendung entgegengehendem Oratorium „Christus" wären. Der Umstand trägt dazu bei, dieses Stück mit noch erhöhtem Interesse zu betrachten, das schon für sich selbst als eine Kunstschöpfung ersten Ranges sich darstellt. Die Thätigkeit Liszt's auf dem Gebiete religiöser Musik ist eine sehr große. Es werden in nächster Zeit mehrere Psalmen für Männerchor, gemischten Chor und Soli, und auch blos für Solostimmen, im Stiche erscheinen. Die beiden ersteren Werke, welche wir kennen zu lernen Gelegenheit hatten, zeichnen sich durch tiefe Auffassung und einen auf einem großen sittlichen Gefühlsleben ruhenden Empfindungsausdruck aus. Als besonders charakteristisches Merkmal ist aber die Meisterschaft hervorzuheben, mit welcher Liszt einen und denselben Wortgedanken durch eine psychologisch motivirte verschiedene Auffassung darzulegen versteht. Hierzu kömmt noch die große männliche Kraft und Energie im Ausdrucke, die mit ihrer eisernen Festigkeit und Großheit eine Eigenschaft aller größeren Tonwerke Liszt's bildet.

Die Form des vorliegenden Werkes lehnt sich an die in der katholischen Kirche üblichen sogenannten Responsorien an. Liszt hat diese eigenthümlichen recitativischen Intonationen in mehreren seiner Werke mit Vorliebe angewendet, und es ist von Interesse zu sehen, wie derselbe diesen aus dem tiefsten Mittelalter zu uns herübergekommenen Bildungen gegenübersteht. Wir kommen da zu dem Resultate, daß Liszt diese Motive gleichsam aus der dumpfen Klosterathmosphäre des Mittelalters in den das Weltall durchdringenden Lebensäther des freien Geistes herübergehoben hat. In seiner Hand schmelzen wie in einem reinigenden Feuer all die Schlacken weg, welche das Gebilde des Mönchsthums umgaben, um dafür jetzt dem rein menschlichen Gefühle als Ausdruck zu dienen. Und dies zeigt sich auch in den „Seligkeiten". Es ist der Geist reinster Liebe und Güte, welcher diese Schöpfung durchdringt. Tief aus der Seele quellende Empfindung hat sie geschaffen; nur in einem wahrhaft im Ideale lebenden Geiste konnte ein solches Gebilde zu Tage treten. Das Werk ruht vorwiegend auf dem sentimentalen Grunde des durch die Reflexion erregten Gefühles. Es ist die Ruhe und der Friede des Geistes, durch den wir in eine so weihevolle beseligende Stimmung versetzt werden. Vom speciell musikalischen Standpuncte bietet das Werk auch ein hohes Interesse. Der Charakter des von einer Baritonstimme gesungenen Recitativs ist besonders originell. Der Ausdruck des Gefühles bei der ruhigen Betrachtung, einer milden Trauer, oder dem freudigen Aufschwung festester Zuversicht ist immer ein tiefer und erschöpfender. Der Sänger muß sein Augenmerk besonders auf die ausklingenden Schlußfälle richten, überhaupt seine Aufgabe mit Wärme und Adel zur Darstellung zu bringen suchen. — Der Chor nimmt meist die Motive des vorangegangenen Recitativs auf. Dieselben erscheinen aber hier in geschlossener melodischer Gestalt. Durch die Theilung der Stimmen sind die Harmonien oft 6-, 7- und 8stimmig, was eine ungemein schöne Klangwirkung zur Folge hat. Die Modulation ist eine sehr reich gegliederte und ruht natürlich ganz auf chromatischer Grundlage. Sie bewegt sich aber entsprechend dem mehr ruhigen Charakter der Vorlage weniger in überraschenden Uebergängen, als in einem ruhigen Flusse. Der Schluß, mit seinen magisch verklingenden Accorden und dem unisono verhallenden „Amen", wirkt in tiefster Seele beruhigend und erhebend. — Die Vereine, welche es sich gegenwärtig zur Aufgabe machen, ältere Kirchenmusik wieder zu erwecken, sollen vor Allem auch dieses Werk jetzt zur Aufführung bringen. Es würde dies ein Beweis sein, daß sie nicht ohne tieferes Bewußtsein ihre Aufgabe verfolgen, sondern daß sie in ihrem Streben von der Ueberzeugung erfüllt sind, daß ja unsere Zeit sich nicht des Rechtes begeben hat, sich im Zusammenhange mit dem Unendlichen zu fühlen. S.

Kammer- und Hausmusik.

Für Streichinstrumente.

Joachim Raff, Op. 90. Quatuor (Nr. II in A dur) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Pr. Partitur 1½ Rthlr. Stimmen 3 Rthlr.

Raff nimmt unter den Componisten der Gegenwart eine besondere Stellung ein. Es ist schwer ihn zu einer bestimmten Schule zu zählen, und doch hat sein Schaffen nicht jene ausgeprägte Selbstständigkeit, daß man darin einen ihm individuell eigenthümlichen Styl erkennen würde. Zwar fehlt seinen Werken durchaus nicht ein einheitliches Gepräge. Dasselbe besteht aber weniger in einem besonderen, eigenartigen Gefühlsleben, sondern es ist der Verstand, welcher die verschiedenen Elemente zur Einheit verbindet. Raff ist wol die bedeutendste combinatorische Kraft der Gegenwart. Um nicht mißverstanden zu werden, machen wir zugleich aufmerksam, daß wir damit nicht meinen, daß seine Werke nur durch Reflexion entstünden. Damit würde die Frische und Lebendigkeit, welche sie besitzen, im Widerspruche stehen. Es soll nur gesagt sein, daß der Verstand der Factor ist, welcher bei Raff die Thätigkeit des Gefühles erweckt.

Vorliegendes Quartett kann als Beleg für unser Urtheil dienen. Raff hat schon in seinem ersten Quartette in D moll gezeigt, wie er diese Kunstform mit Meisterschaft zu behandeln weiß. Im Charakter ist dieses zweite Quartett dem ersten entgegengesetzt. Herrschte dort ein leidenschaftlich erregtes Gefühl vor, so ist hier der Grundton frische Lebenslust und auch gemächliches Behagen. In dieser Weise beginnt der erste Satz in ruhigem Flusse. Die Hauptmotive sind hübsch erfunden und öfters auch von warmer Empfindung durchdrungen. Die Durchführung, überhaupt der ganze Bau des Satzes ist meisterhaft. Ein wesentlicher Vorzug ist es, daß Alles stylgemäß gehalten ist. Die modulatorische Construction ist bei großem Reichthume im Einzelnen eine klar und organisch gegliederte. Vorzüglich versteht es Raff, auch durch die rhythmisch verschiedene Gestaltung der melodischen Phrasen in den einzelnen Stimmen immer eine wirkliche Polyphonie zu erzielen, ohne doch, selbst bei Anwendung speciell contrapunctischer Formen, in einen trockenen Formalismus zu verfallen. — Der zweite Satz, Scherzo, (A moll) hat einen lebhaft erregten Charakter. Das Hauptthema hat etwas Herbes, wirkt aber durch originelle rhythmische Accente anregend. Die Seitenmelodie ist sehr glücklich erfunden. Hier erkennen wir die Einwirkung des warmen Herzschlags der Liszt'schen Schöpfungen. Ein zweites Nebenthema interessirt mehr durch die sehr effectvolle Durchführung, als durch Originalität. Der Schluß des Satzes erinnert an Mendelssohn. — Im dritten (langsamen) Satze scheint uns die Hauptmelodie nicht frei genug erfunden. Im weiteren Verlaufe erhebt sich aber Raff zu größerer Wärme des Gefühles, und steigert dasselbe bis zu dramatisch erregtem Ausdrucke. Der Schluß des Satzes wirkt eigenthümlich durch die Auslassung der Dominante im Basse bei der Cadenz. Das Violoncell geht von der erniedrigten Sexte der Tonleiter (Des) sogleich auf den Grundton F. — Das Thema des letzten Satzes hat den rechten vorwärts drängenden Zug, wie es bei einem Finale sein soll. Durch ein rhythmisch lebendiges Begleі-

tungsmotiv erhält das Ganze noch mehr Schwung und Feuer. Nur an einigen Stellen scheint uns Raff etwas an den Charakter des Ouverturenstyls zu streifen.

Das ganze Werk macht bei guter Ausführung eine brillante Wirkung. Die Behandlung aller einzelnen Instrumente ist eine ebenso charaktergemäße, wie effectvolle und dabei für die einzelnen Spieler sehr dankbare. 8.

Kleine Zeitung.

Ideen und Themata.

Bekanntlich pflegt bei den Aufführungen des Riedel'schen Vereins in Leipzig das Verfahren beobachtet zu werden, die Werke der altitalienischen Kirchenmusik, die durchweg zu lateinischen Texten componirt sind, mit untergelegten deutschen Worten zur Aufführung zu bringen. Man hat über die Zweckmäßigkeit eines solchen Verfahrens hin und her gestritten, und bald die Uebertragung, bald die Beibehaltung der Originaltexte für das Bessere erklärt. Das Entscheidende bezüglich der Lösung dieser Frage ist folgendes: es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, vom absoluten Standpunct aus die Sache angesehen, das Letztere, die Beibehaltung der Originaltexte, das Bessere ist. Durch die Uebertragung wird jeder Zeit die Wirkung abgeschwächt, namentlich für Solche, denen das Lateinische geläufig ist. Ein Anderes aber ist die Eingänglichkeit, die Wirkungsfähigkeit jener Werke auf ein großes gemischtes Publicum. Es kam darauf an, dieselben überhaupt erst wieder zum Leben zu erwecken, dem kleinen Kreise der ersteren Kunstfreunde zu entrücken und der Menge zugänglich zu machen. Unter diesem Gesichtspuncte ist die Uebertragung das, was im Augenblick den Vorzug verdient. Es sind sonach Gründe der äußern Zweckmäßigkeit, welche für eine solche sprechen. Sind aber Ausführende und Publicum so vertraut damit geworden, daß ihnen der Textinhalt durchaus geläufig ist, so ist Rückkehr zu den Originalen jedenfalls vorzuziehen.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Der Leipziger Docent Dr. v. Treitzschke bemerkte in seiner schwungvollen, trefflichen Rede, welche er bei unserem Turnfest hielt: „Deutsche Kunst und Wissenschaft hat Zeiten höherer Blüthe gesehen, als die Gegenwart." Wir würden es beinahe für unpassend halten, eine solche ganz beiläufige Bemerkung aus einem Vortrage, der sich der Natur der Sache nach mit ganz anderen Dingen zu beschäftigen hatte, herauszuheben, wenn dieselbe eine vereinzelt stehende, lediglich auf individueller Anschauung beruhende wäre. Das ist aber durchaus nicht der Fall. Wir müssen im Gegentheil die Wahrnehmung machen, daß speciell unsere Gelehrten, daß Männer, die in anderen Fächern hochbedeutend sind, daß sogar solche, welche in ihrem Fache die entschiedensten Vertreter des Fortschritts sind, und mit offenem Sinne demselben entgegen kommen, wo er sich zeigt, von Vorurtheilen, von ganz verrotteten Ansichten sich beherrschen lassen, wo es sich um die Kunst handelt. Es ist nicht wahr, daß die deutsche Kunst schlechthin Zeiten höherer Blüthe gesehen habe; richtig ist allein, daß in einzelnen Sphären die Vorzeit größer war, während dieselbe in anderen ebensosehr von der Gegenwart übertroffen wird. Um von Musik ganz abzusehen, darf nur an die Leistungen auf dem Gebiete der Skulptur und Malerei erinnert werden, an die Leistungen eines Cornelius, Kaulbach, Rietschel. Deutschland hat aus den vergangenen Zeiten dem durchaus nichts Gleiches an die Seite zu stellen. Was Musik betrifft, so sind Bach, Händel, Beethoven in dem, worin sie groß waren, bis jetzt nicht übertroffen worden, ebensowenig als Goethe und Schiller. Dagegen haben wir in den Wagner'schen Opern Kunstschöpfungen, mit denen sich früher Geleistetes — in dem, worin ihr Schwerpunct liegt — durchaus nicht messen kann. Und so in vielfacher Beziehung. Nicht einmal in Bezug auf die Wissenschaft ist das Urtheil richtig. Nur einzelne Branchen haben ihre Blüthezeit hinter sich, während in anderen, in den Naturwissenschaften z. B., gerade jetzt das Größte geleistet wird. So sind leider diejenigen, von denen man erwarten sollte, daß sie vorzugsweise eintreten würden für geistige Regsamkeit, zugleich die, welche fort und fort falsche Ansichten nähren, und je mehr sie in ihrem Fache Autoritäten sind, einen um so unheilvolleren Einfluß ausüben.

Bagatellen.

Fortwährend begegnet man in Zeitungen und Schriften, wo über Musik gesprochen wird, einer Verwechslung der Worte „Chor" und „Corps", die der Etymologie zuwider ist. Ist von einem Instrumentalkörper, einer Militairmusikbande z. B. die Rede, so ist „Corps" (corpus) am Ort; weil es sich hier eben um eine geschlossene Körperschaft handelt. Wird dagegen von Sängern gesprochen, so ist „Chor" (χορὸς) die richtige Bezeichnung.

Dasselbe gilt von der Unsitte, statt „Violoncello" nur „Cello" zu schreiben, sogar auf Titeln von Werken, und so nur die nichtssagende Verkleinerungssylbe zu benutzen.

Aus dem Künstlerleben.

In Neapel herrschte früher die Etiquette, daß jeder namhafte Künstler, der dort auftreten wollte, sich vorher beim Könige präsentiren mußte. Auch Lablache, als er dort anwesend war, hatte sich dieser Sitte zu unterziehen. Er mußte beim Könige etwas antichambriren, und da es im Vorzimmer zog und er einen kahlen Kopf hatte, behielt er den Hut auf. Als er zur Audienz gerufen wurde, vergaß er das Letztere in der Eile, faßte, da er seinen Hut nicht finden konnte den ersten besten, und ging so in das königliche Cabinet. Der König lachte und fragte ihn, warum er denn zwei Hüte trage. Darauf merkte Lablache erst den begangenen Fehler, und erwiderte sich entschuldigend, der König möge verzeihen, wenn er ohne Kopf, jedoch dafür mit zwei Hüten erschienen sei.

Als die Malibran in Neapel war, ersuchte sie den König bei der Audienz, er möge doch ja gleich applaudiren, denn ohne warmen Empfang könne sie nicht gut singen. Es war nämlich auch Etiquette, daß der König immer zuerst im königlichen Theater das Zeichen zum Beifall geben mußte. Als nun am Abend „Norma" gegeben wurde, stellte sich die Malibran vorn in die Coulissen dem Könige gegenüber, hob sich auf die Zehen und machte dem Könige ein Zeichen, indem sie selbst in die Hände klatschte.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Ende Juli fand in Farsleben bei Wolmirstedt ein Orgelconcert zur Einweihung der von dem Orgelbaumeister Reubke in Hausneindorf bei Quedlinburg neu erbauten Orgel statt. Der Sohn desselben und Bruder des verstorbenen Julius Reubke, Hr. Otto Reubke, wie der Verstorbene ein talentvoller Künstler, hatte dasselbe, um die Orgel vorzuführen, veranstaltet. Er spielte Bach's Amoll und Gmoll Fuge, Liszt's Fuge, die Sonate seines verstorbenen Bruders, und schließlich eine freie Phantasie über die Choräle: „Ein' feste Burg", „Befiehl du deine Wege" und „Lobe den Herrn."

Neue und neueinstudirte Opern.

— Marschner's hinterlassene Oper: „Der Sängerkönig Hiarne" soll in nächster Zeit in Wien zur Aufführung kommen.

— Membrée's Oper: „Die Tochter des Goldschmieds", welche in Baden-Baden zur Aufführung kam, wurde beifällig aufgenommen.

Todesfälle.

— Zu Plaisauce in Frankreich starb der Vater des Componisten Felicien David, Organist und gleichfalls ein sehr fruchtbarer Compositeur. Ricordi in Mailand verlegte nicht weniger als sechszig Orgelsachen und fünfzehn Sonaten von dem Dahingeschiedenen.

— In Frankfurt a. M. starb plötzlich Hr. Jeschko, der Capellmeister einer österreichischen Militaircapelle. Er erreichte ein Alter von nur 32 Jahren; derselbe war in seinem Fache sehr begabt.

Leipziger Fremdenliste.

— Hr. Droenewolf, Pianist aus Potsdam; Hr. Organist Riefel aus Flensburg.

Literarische Notizen.

— Im Verlage von H. L. Brönner in Frankfurt a. M. ist erschienen: „Die Theorie der Tonsetzkunst" von J. C. Hauff. Erster Band: Harmonielehre nebst einer ausführlichen Erläuterung über Entstehung und Entwickelung der alten Tonarten.

Vermischtes.

— Wie norddeutsche Blätter berichten, habe das österreichische Unterrichtsministerium in sämmtlichen Lehrer-Bildungsanstalten den

Unterricht in der Kirchenmusik und im Kirchengesange als obligaten Gegenstand eingeführt. Eine nähere Notiz über eine derartige Erweiterung und ob sich dieselbe wirklich bestätigt, ist uns nicht zu Gesicht gekommen, doch wollten wir, ihrer Wichtigkeit wegen, die Sache nicht ganz unerwähnt lassen.

— Franz Liszt hatte vor Kurzem Audienz im Vatican, und erhielt vom Pabst eine schöne Canne der Madonna zum Geschenk. Er hat auf die an ihn ergangene Einladung zu dem Kirchenfeste, das man in San Girolamo degli Schiavoni zu Rom zu Ehren der Slavenapostel Cyrill und Method, die vor 1000 Jahren das Christenthum in Pannonien zuerst ausbreiteten, im Beisein vieler slavischer Bischöfe feierte, eine Hymne componirt.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus, und Freitag den 2. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partiturspiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den HH. Musik-Dir. Dr. *Hauptmann*, Musik-Dir. und Organist *Richter*, Capell-M. *C. Reinecke*, Dr. *R. Papperitz*, Professor *Moscheles*, *L. Plaidy*, *B. F. Wenzel*, Concert-M. *F. David*, Concert-M. *R. Dreyschock*, *Louis Lubeck* (Violoncell), *F. Herrmann*, *E. Röntgen*, Professor *Götze*, Dr. *F. Brendel* und *Mr. Vitek*.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thlr. zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1863.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

aus dem Verlage von

J. Rieder-Biedermann

in *Leipzig* und *Winterthur*.

Bach, J. S., Sechs Orgel-Sonaten f. Pfte. u. Violine eingerichtet von E. Naumann. No. 1 Esdur 25 Ngr. No. 2 Cmoll 1 Thlr.

——— Sechs Fragmente aus d. Kirchen-Cantaten u. Viol.-Sonaten f. Pfte. übertr. v. Ch. Saint-Saens. Einzeln: No. 1 Ouverture 15 Ngr. No. 2 Adagio 10 Ngr. No. 3 Andantino 10 Ngr. No. 4 Gavotte 7½ Ngr. No. 5 Andante 7½ Ngr. No. 6 Presto 7½ Ngr.

Beethoven, L. v., Polonaise u. Menuett a. d. Trios f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 20 Ngr.

Fischer, G. E., Op. 1. Zwölf Gesänge f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. Heft 1. 2. à 25 Ngr.

Grimm, J. O., Op. 5. Zwei Scherzi f. Pfte. zu vier Händen. No. 1. 2. à 20 Ngr.

Haydn, Jos., Adagio u. Scherzo a. d. Quartetten f. Streichinstr. f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 17½ Ngr.

——— Variationen üb. d. östr. Nationalhymne a. d. Streichquartette Op. 76 No. 3 f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 15 Ngr.

Hermann, F., Op. 15. Sechs Stücke f. Viola od. Viol. od. Violcell u. Pfte. Heft 1 1 Thlr. Heft 2 25 Ngr.

Kühne, A., Op. 18. La joyeuse Entrée. Marche brill. p. Po. 12½ Ngr. Derselbe à quatre mains. 15 Ngr.

Marschner, H., Lieder u. Gesänge. Für Violcell m. Begl. d. Pfte. übertr. v. Comp. Heft 1—3 à 1 Thlr. 5 Ngr.

Merkel, G., Op. 35. Adagio im freien Styl f. d. Orgel z. Gebr. bei Orgelconcerten. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Allegro u. Menuett a. d. Quartetten f. Streichinstr. f. Pfte. übertr. v. Ch. Delioux. 22½ Ngr.

Vogt, Jean, Op. 56. Quintett f. 2 Viol., 2 Violen und Violcell. 2 Thlr. 10 Ngr.

Im Verlage von **Carl Luckhardt** in Cassel ist erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Eschmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. Zweite Abth. Op. 41. Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Heft 3 25 Sgr.

——— Dritte Abth. Op. 42. Instruct. Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Heft 2 20 Sgr.

Gumbert, F., Op. 35 Die Thräne. Lied f. eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Für Sopr. und Alt. Neue Aufl. 7½ Sgr.

Häser, C., Op. 6. Drei Lieder für eine Singst. mit Begl. d. Pfte. Ständchen. In's Herz hinein. Frühlingstoaste. Neue Aufl. 10 Sgr.

Schumann, R., Op. 73. Phantasiestücke f. Pfte. u. Clav. (ad. lib. Viol. od. Veile.) Neue Aufl. 1 Thlr. 25 Sgr.

——— Op. 78. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. mit Begl. des Pfte. Tanzlied. Er und Sie. Ich denke dein. Wiegenlied. Neue Aufl. 1 Thlr.

——— Op. 102. Fünf Stücke im Volkston f. Violoncell (ad. lib. Viol.) und Pfte. Neue Aufl. 1 Thlr. 20 Ngr.

——— Op. 107. Sechs Gesänge f. eine Singst. mit Begl. d. Pfte. Herzeleid. Die Fensterscheibe. Der Gärtner. Die Spinnerin. Im Walde. Abendlied. Neue Aufl. 25 Sgr.

——— Op 113. Märchenbilder. Vier Stücke f. Pfte und Viola (ad. lib. Violine). Neue Aufl. 1 Thlr. 20 Ngr.

Drei Volkslieder für eine Singst. mit Begl. d. Pfte. „Guten Abend, lieber Mondenschein. Reich' mir o Knabe den Becher. Thüringer Volkslied. Neue Aufl. 7½ Sgr.

Ein Trompeter

wird von einem Musikcorps-Director in einer bedeutenden Stadt zu engagiren gesucht, und sind Bewerbungsgesuche an die Musikalienhandlung des Herrn **C. F. Kahnt** in Leipzig gefälligst zu adressiren.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 28. August 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen all „Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzer'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetzermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Yourij v. Arnold. (Fortsetzung.) — Recensionen. (F. Liszt, zwei Episoden.) — Correspondenz (Dresden, Berlin). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Unsere Nationaloper, in dem Bestande, wie ich mich ihrer aus der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erinnere, hatte gar gute, man könnte fast sagen bedeutende Kräfte. Der Russe ist ja schon seiner individuellen Natur nach geborener Coloraturfänger mit Geschmack: davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man die unzähligen ächten Volkslieder der langsamen Bewegung studirt, oder gewöhnliche Landleute im Innern des Reiches diese Gesänge ausführen hört. Das lebt und webt in Tönen so voll, so reich, das wirbelt mit Anstand und stets am passendsten Orte und in der passendsten Manier so leicht und zierlich durch anderthalb bis zwei Octaven hinauf oder hinunter, daß, wenn erst mehr intensive musikalische Kenntnisse unter der russischen Nation sich werden verbreitet haben, dieselbe dereinst, hinsichtlich der Lieferung europäischer Sänger und Sängerinnen, höchst wahrscheinlich eine glückliche Rivalin der italienischen Cantanti sein dürfte.

So glänzten, zur Zeit meiner Jugend, in St. Petersburg z. B. die Sängerinnen Sandunówa, Lébedewa, Fódorowa, die hohen Tenore (Contraltini) Sfamollow*) und Klimówskij, der Baß S'low und andere. Die besten Opern der damaligen Epoche, — die Werke Mehul's, Gretry's, Boieldieu's, Mozart's, Winter's, Cimarosa's, Paer's, Cherubini's, Spontini's, — wozu späterhin noch die Productionen Rossini's und Carl Maria von Weber's „Freischütz" hinzukamen, wurden daher im Ganzen genommen nicht ungenügend (nur leider in scheußlichster Uebersetzung) gegeben. Doch aber war der Einfluß des schlechten Geschmacks der „großen Nation" am Seinestrande zu bedauern. Denn nur einzig und allein dem „fülperben" Beispiele der französischen Operntruppe, — welche in unserer Residenz kurz vorher, (wie schon erwähnt) den Ton angegeben hatte, — vermag ich die barbarischen „Arrangements" zuzuschreiben, in denen eben nicht zu selten die Werke der genannten Meister dem Publicum vorgeführt wurden. Die Gesangs-Partien wurden nämlich nicht so ganz nach Maßgabe des Organs der Sänger, sondern vielmehr nach dem Vorzuge der Spielrollen und, wenn ich mich so ausdrücken darf, nach dem scenischen Range der Mitwirkenden vertheilt. So erinnere ich mich, zu meinem höchsten Mißvergnügen, noch sehr lebendig zweier Opernvorstellungen, — der Agnese von Paer, und des Freischütz von Weber, — in denen der erwähnte hohe Tenor Sfamollow, (welchem als Senior der Truppe das Vorrecht zugestanden war, sich die Rollen selbst zu wählen) — in ersterer Oper den Vater, und in der zweiten — den Caspar, — natürlich um eine Quarte oder Quinte höher transponirt, — im eigentlichsten Sinne executirte.

Was Wunder, möchte man sagen, wenn die Aristokratie, — die doch eben durch öftere Reisen ihren Geschmack genugsam gebildet und diese Meisterwerke im Auslande aufs Beste ausgeführt gehört hatte, — der National-Oper den Rücken kehrte, und, als nun gar in der Residenz aufs Neue eine italienische Oper ins Leben trat, — von russischen Sängern und demzufolge auch von Nationalcompositionen keine Notiz mehr nehmen wollte. Hätte die Aristokratie, — insofern nämlich wirklich der beleidigte gute Geschmack, und nicht vielmehr die Mode die Ursache ihres Gebahrens gewesen sein sollte, — ihren Einfluß angewendet, den Mißbräuchen der Opernmitglieder entgegen zu wirken und die letzteren zu zwingen, der guten Manier zu huldigen, so hätte jene geschlossene Gesellschaft ihre sociale Aufgabe in würdiger Weise erfüllt. Da sie aber dieser Pflicht (noblesse oblige!) nicht nachzukommen sich für berechtigt hielt, und die National-Oper dem einreißenden Schlendrian gleichgültig überließ, so wurde es immer schlimmer und schlimmer, und führte, am Ende der zwanziger und Anfange der dreißiger Jahre, zu gänzlichem Verfalle der russischen Oper. —

An eine Hebung aber der National-Musik und gar an die

*) Der Vater des in heutiger Zeit, selbst außerhalb Rußlands berühmten Schauspielers, Wassilij Sfamollow, welcher in der Rolle König Lear's (im Jahre 1859) sich die Bewunderung Ira Aldridge's erwarb.

Belebung und Beförderung inländischer Productionen dachte die Direction*) nun gerade am allerwenigsten. —

Es war also damals gar unschön bestellt mit den äußern Mitteln, wie mit den moralischen Einflüssen, welche der einheimischen Kunst in Rußland hätten zu gute kommen können. Und doch waren es, merkwürdig genug, eben diese zwanziger Jahre, wo die neuere Reihe unserer vaterländischen Tonsetzer beginnt. Wie überall, so war es auch in Rußland das Lied, die Romanze (in der modernen Bedeutung dieser Benennung), welche zuerst nach eigenem, nationalen Grund und Boden rang; und auf diesem Felde der russischen Romanzencomposition begann denn in der genannten Epoche ein frischeres, regeres Leben.

Als älteste russische Tonsetzer dieser zwanziger Jahre, deren Compositionen einige Originalität beanspruchen dürften, sind mir die beiden Nicolàj Titów's **) (Sohn und Neffe des früher schon erwähnten Schöpfers der „belle Tatiannà"), bekannt geworden, denen sich, chronologisch, sofort die Namen Alexander Aljàbiew, Alexander Warlámow, Graf Michaìl Wjelhórskij und Alexèj Werstówskij anschließen. Etwas später erschienen Iwàn Romanus und Dmitrij Struiskij, sowie zu Ende des Jahrzehnts, und eigentlich mehr schon den dreißiger Jahren angehörend, die Folgenden auftraten: Michaìl Glinka, Alexèj L'wow, Alexander Dubucque, Theofil Tolstoj und Gawrìl Lomàkin. Selbst Alexander Dargomijskij (dessen eigentliches Wirken erst in die vierziger Jahre hineinfällt) dürfte streng chronologisch genommen, wegen kleinerer Compositionen, schon in diesem Kreise genannt werden.

Die ersten Versuche in dieser Gattung waren freilich sehr einfach, — besonders was die Begleitung betrifft; ja, man könnte sie mitunter wol zu naiv, fast kindisch finden. Zum öftern ahmten sie den damals bei uns so beliebten, französischen Romanzenstyl nach, obschon mit einiger Zugabe, wenn nicht gerade russischen Nationalgeistes, so doch russischer Nuancirung, wenn ich mich so ausdrücken darf. Die HH. Titow, Romanus und Warlamow, theilweise wol auch Werstowskij, waren ersichtlich Naturalisten, obschon in späterer Zeit bei den zwei Letztgenannten sogar einige Routine in der Factur sich bemerkbar macht. Besonders entwickelte Werstowskij, — der damals auch schon im leichten Liederspiel oder Vaudeville sich versucht hatte, — zu Ende des Jahrzehnts, wenn auch nicht positive, gründliche Kenntnisse, so doch eine gewisse praktische Uebung und großes Selbstvertrauen. Die Romanzen Graf Wjelhórskij's dagegen, — wie z. B. „Gewesen, gewesen" (bywálo, bywálo), oder „quel est cet amant", — gaben den besten damaligen französischen Moderomanzen Aug. Panseron's, Theod. Labarre's oder Loïsa Puget's, durchaus nichts nach. Die höchst gelehrten Melodien Struiskij's waren freilich nicht recht singbar, weil ihnen der natürliche Fluß, sowie auch die innere Motivirung gewisser, ersichtlich gesuchter, Wendungen fehlt; weshalb diese Compositionen mit Recht für barock galten. Auch Lomakin folgte in seinen Liedern der naturalistischen Bahn mit bemerkbarer Neigung zur italienischen leichten Canzonetta; während L'wow, Tolstoj und der Jüngste in dieser Reihe, Dargomijskij, schon eine bedeutend höhere Stufe musikalischer Bildung beurkundeten. Dubucque*) hat stets, auch in seinen Gesangscompositionen, seinem Instrumente, dem Claviere, einen zu großen Einfluß auf die Ideen eingeräumt.

Als unvergleichbar höher und genialer im Hinblick auf alle die Genannten, erwies sich Michaìl Glinka gleich von seinem ersten Auftreten an. Nicht nur, daß seine Romanzen überhaupt mehr Schwung besaßen, mehr glühendes Gefühl aushmeten, mehr inneres geistiges Leben erfaßten, so waren es vorzüglich seine russischen Lieder (zu Texten vom Baron Del'wig), welche durch ihre völlig volksthümlichen Formen die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich zogen. Freilich waren auch in früheren Jahren, — was ich übrigens schon mehrmals erwähnt habe, — sowohl in Operetten, als auch einzeln herausgegeben, Lieder erschienen, die gleichsam russisch-national sein wollten, d. h. es hörte sich aus denselben so Etwas heraus, was allenfalls an unsere Volksthümlichkeit zu erinnern im Stande war. Dennoch vermochte man leicht, obschon noch nicht mit Selbstbewußtsein, so doch vom Nationalinstincte geleitet, herauszuhören, daß in diesen Liedern das eigentliche Volkselement fehle. Glinka's Melodien hingegen führen uns den singenden russischen Landmann so lebhaft in unserer Erinnerung vor, daß man sich unwillkürlich in die fernen Steppendörfer unserer östlichen Gouvernements zurückdenkt. Wie aber war ein solcher Unterschied möglich bei Tondichtern einer und derselben Nation, ja sogar einer und derselben Epoche? Die Antwort auf diese Frage ist höchst einfach. Die meisten unserer Liedercomponisten, stets in den Hauptstädten ansäßig und nur mit dortigem Leben und Treiben bekannt, vermeinten im Gesange der dortigen sogenannten Zigeunerbanden den wahren russischen Volksgesang vorgefunden zu haben, — trotzdem daß es bei einiger Ueberlegung und kritischer Analyse in die Augen fallen mußte, daß dieser Zigeunergesang nichts, als die allertrivialsten Gemeinplätze, mit einiger wenigen Russifizirung der Motive, bei völlig italienischen Formen wiedergäbe. Aus jener falschen Ansicht aber hat sich die Unzahl der pseudorussischen Romanzen und Zigeuner-Lieder entwickelt, von welchen einige, — wie z. B. „der rothe Sarafàn (krásnoj Ssarafàn)", — „der Musselin-Aermel (kisseinoj rukáw)", — „du, meine Seele du (Tyl duschà majà)", — „wir zwei Mägdelein (My dwà dàwitzy)" und andere, — in rein musikalischer Hinsicht gar nicht übel sind, jedoch keineswegs den Namen russischer Nationallieder beanspruchen dürfen, da sie durchaus italienisch geformte und dem National-Geiste fremde Gesangsmanier enthalten. Glinka's Melodien dagegen schließen sich, sowohl in Bezug auf Rhythmik, als auch auf Melodik und Harmonik, vollkommen an die alten ursprünglichen Nationallieder der Russen an.

Schon früher habe ich des Verfalls gedacht, der sich im Geschmacke der Nationaloper kundgab, sowie der Nichtachtung, in welcher die letztere beim Hofe, und zufolge dessen, — wie überall üblich, — auch bei allen denen stand, die selbst nur im Entferntesten das Recht zu haben meinten, sich zur Aristokratie zählen zu dürfen. Wenn schon dieser Umstand allein nachtheilig auf die russische Oper in Petersburg zu wirken im Stande war, so brachte es derselben noch größeren Schaden, daß diese aristokratische Nichtachtung nationaler Kunst in der Theater-Intendantur selbst Wurzel gefaßt hatte. Eine solche Sympathie

*) Die Central-Direction aller kaiserlichen Theater gehört zu den höchsten Hofchargen, wobei geistige Befähigung und specielle Fachkenntniß nicht immer in Rechnung kommen.

**) In der Orthographie der russischen Namen halte ich mich stets genau an den Klang in der Aussprache.

*) Er ist einer der vorzüglichsten Schüler Field's und wol der ausgezeichnetste der noch lebenden Pianoforte-Lehrer in Moskau.

in den mißgünstigen Ansichten von den Fähigkeiten und den Bestrebungen vaterländischer Künstler, wie sie zwischen der Intendantur der kaiserlichen Theater und der Hof-Partei bestand (und wol zum Theil auch noch besteht), wird leicht erklärlich, wenn wir uns erinnern, daß diese Intendantur keine eigentliche Kunst-Regie, sondern eine Behörde mit streng büreaukratischen Formalitäts-Tendenzen ist, und daß der oberste Chef und Leiter aller Theater- und Concert-Angelegenheiten beider Hauptstädte, — nach unseren dortigen, ministeriellen Geschäftsbegriffen von Tüchtigkeit und Tauglichkeit der Personen, — stets unter den hochgestellten Hofchargen gewählt sein muß, auch wenn letztere der Literatur und den Künsten so ferne ständen, wie der Südpol dem Nordpole! Es ist just der Krebsschaden in der Kunst!

Damals aber, — und wahrlich, es war zum Glück für die nationale Richtung unserer Musik, — hatten die Theater in Moskau noch ihre eigene, von der St. Petersburger Intendantur unabhängige Direction, an deren Spitze ein hochgeschätzter Schriftsteller stand, Michail S'agoskin, der Verfasser der damals allbeliebten, patriotischen Romane: „Askold's Grab", — „Jourij Miloslawskij" und „die Russen im Jahre 1812". Als Repertoire-Chef*) fungirte gleichermaßen der oben schon angeführte, als Vaudeville-Componist schon löblich bekannte, von Natur nicht talentlose Werstowskij, welchem in der Moskow'schen Nationaloper damals solche würdige Gehülfen, wie die reichbegabten Sängernaturen eines Bülachow (des Vaters), — eines Bántyschew oder eines Lawrów zur Seite standen. Zudem hatte die Nationaloper in Moskau nicht, wie ihre Petersburger Schwester, unter dem Drucke einer modischen Rivalin zu leiden, weil zu jener Zeit Moskau keine italienische Oper besaß. Bei solcher glücklichen Constellation der Moskow'schen Theaterverhältnisse, wo sowol die Direction selbst, als auch die betheiligten Kunstgenossen von national-dramatischen Tendenzen sich angeregt fühlten, konnte es consequenter Weise nicht bei bloßen passiven Wünschen bleiben. Demgemäß griffen S'agoskin und Werstówskij tüchtig und fleißig die Sache an, und schon gegen das Ende der zwanziger Jahre waren, rasch auf einander folgend, wie Schlag auf Schlag, drei Opern erschienen: „Pan Twardówskij", — „Wadim" — und „Askóld's Grab". Die zwei letzten Erzeugnisse Werstowskij's jedoch, nämlich die Opern: „Grammaboj",*) und „das Heimweh", gehören einer etwas späteren Zeit an.

Unter diesen Opern hat nun vorzugsweise die dritte: „Askold's Grab" — wirklich Erfolg gehabt, und zwar einen kolossalen. Auch hat sie, selbst bis auf diese Zeit, sich auf den Bühnen zu halten gewußt, besonders in Moskau, wenn auch nur als Sonntagsstück. — Der damalige Erfolg aber konnte zugleich als bedeutungsvoller Ausdruck der Befriedigung gelten, welche das russische Publicum in dieser Oper für seine innersten Seelenbedürfnisse hinsichtlich volksthümlicher Musik gefunden hatte. Gleichzeitig aber war dieser ungeheure Beifall als offener Protest anzusehen, den die Mehrzahl der Nation, sowohl gegen die hochmüthige Nichtachtung für die russische Oper seitens der sogenannten „guten" Gesellschaft, als auch gegen das apathische Gebahren der damaligen St. Petersburger Intendantur, gerichtet hatte. In solcher historischen Bedeutung läßt sich denn auch das große Verdienst S'agóskin's und Werstówskij's durchaus nicht ableugnen, und wird denselben die erneuerte Initiative zur Wiederbelebung der Nationaloper in Rußland stets mit allgemeinem Danke zuzurechnen sein.

In nicht historischer, sondern in rein musikalischer Hinsicht, wenn man das eine Werk nur mit einem anderen gleichartigen zu vergleichen hat, ist es, trotz aller gerechten Anerkennung von Werstówskij's angeborenen Fähigkeiten, dennoch keineswegs zu verkennen, daß seine Tonwerke noch lange nicht auf derjenigen Kunsthöhe stehen, als selbst diejenige ist, auf welcher befindlich wir geringer geachtete Compositionen, nicht nur der Neuzeit, sondern selbst früherer Zeit, sehen, wie z. B. die Opern Winter's, Paër's, Weigl's und so manche andere. Wir haben folglich ein volles Recht, das nämliche Maß an die Productionen meines hochverehrten Landsmannes anzulegen, und dieselben nach den allgemeinen Kunstanforderungen der Epoche ihres Entstehens und Erscheinens zu beurtheilen; um so mehr, als es höchst wahrscheinlich ist, daß Werstówskij, — dieser von Natur so reichbegabte Componist, denselben wol hätte gerecht werden mögen, wenn eben seine ursprüngliche tondichterische Begabung auf rationellem und logischem Wege, bei gehörigem Fleiße und kritischem Studium, entfaltet worden wäre.

Es ist eben ein Unglück für Rußland, daß in allen Schichten der Nation, bei allen Unternehmungen, man gleich zuerst nur an den möglichst schnell zu erhaschenden Gewinn denkt, ohne sich mit der gehörigen sorgfältigen Bearbeitung des Materials zu plagen: wenn es eben nur baldigen Abgang findet mit Gewinn! So pflegt es denn auch in den Wissenschaften, in der Musik und in allen Künsten überhaupt zu gehen. Kaum daß der Schulknabe sich daran gewöhnt hat, auf den unter der ABC-Bank stets in Krümmung gehaltenen Beinen einigermaßen gerade einherzuschreiten, so wirft er sich mit dem Rasen verliebter Rolande auf das Verarbeiten eines voluminösen Tendenzromans, oder eines kolossalen Theater-Effectstückes: ob es ihm an Kraft und Erfahrung dazu fehle oder nicht, hält er nicht einmal für nöthig zu erwägen. In der Kunst geht es ebenso, wenn nicht vielleicht schlimmer. Noch ist der milchbärtige Jünger nicht zur genügsamen Handhabung des Bleistifts gelangt, — noch versteht er nicht den Meißel fest und sicher zu halten, und schon glaubt sich das Champagner gleiche Genie im Stande, Brüllow's Namen durch ein noch riesenhafteres Bild zu verdunkeln, oder phantasirt hoch hinaus über alle Laokoons- und Niobes-Gruppen! Und gar nun in der Musik! Schaut den mittelmäßigen Pianofortespieler dort, dem ein paar naiver, nicht unebener Liedchen gelungen: noch hat er nicht die geringste Kenntniß vom musikalischen Materiale, und dessen natur- und geistgemäßer Anwendung! Dennoch aber stürmt er in seinem kühnen Auffluge durch die Wolken dahin, und verspricht seinen Freunden die größte Oper zu schaffen, die existirt

*) Bei der Intendantur der kaiserlichen Theater scheint der Posten eines Repertoire-Chefs, in Betreff des ursprünglich ihm angewiesenen Bereichs seines Wirkens und Schaffens, mit dem Amte eines artistischen Directors an der Wiener Hofbühne übereinzustimmen. Seit mehreren Jahren aber dürften diesem Posten, wenigstens der St. Petersburger Bühne gegenüber, die Rechte oder doch die Anmaßungen eines Großveziers nicht selbst regierender Chane oder Provinzialpaschah's nicht ganz fremd sein. Denn der jetzige Inhaber dieses Postens ist als Factotum des Ministeriums und der Seitenbehörde desselben wol das mächtigste Glied der Direction. Im artistischen Fache jedoch ist er unbekannt.

*) In einem vorjährigen Berichte über die Concerte der soi-disant „russischen" Gesellschaft für Musik in St. Petersburg war der Titel dieser Oper durch „der Donnerer" übersetzt. Wäre der ehrenhafte Berichterstatter mit dem Inhalte der Oper, oder der historischen Vorzeit unseres Vaterlandes bekannt, so hätte er Grammaboj unübersetzt gelassen, weil es kein Bei-, sondern ein Eigen-Name ist. — Sonst aber auch möchte dieser zusammengesetzte Name eher als „Donnerkeiler" wiederzugeben sein, weil „boj", der Kampf, eben auf „Keile" hindeutet.

habe, zum Erstaunen und zur Bewunderung der ganzen Welt. Dabei hegt er die festeste Ueberzeugung, daß dazu nicht sowol mancherlei gründliche Vorkenntnisse nöthig seien, als vielmehr nur edle Keckheit und Selbstvertrauen gehöre. Was nun die eigentliche Composition, — das Aufschreiben und Ausarbeiten der Ideen, die regelrechten Satzverbindungen, — oder gar die Kleinigkeit von Instrumentation anbetrifft, so ist ein Genie solcher Art gar nicht in Verlegenheit! Dazu finde sich, meint er, gar leicht ein tüchtiger Musikarbeiter, als wohlbesoldeter Gehülfe.*) Die eigene jahrelange Mühe des Studirens, das gewissenhafte, ernste Streben nach edlerem Ziele werden bei uns — einstweilen — nur von höchst wenigen Kunstjüngern nicht gescheut!

Wenn die Operetten Fomin's, Paskewitsch' und deren Zeitgenossen, ja selbst die Arbeiten ihrer nächsten Nachfolger (wie die Titow's des Aelteren), vermöge der Zeitverhältnisse, ein Recht hatten, unsere Nachsicht zu beanspruchen, und wenn demzufolge ich in meinen Skizzen dieses Recht anzuerkennen für Pflicht gehalten habe, und die Ansprüche der Kritik darnach gerichtet, — so können und dürfen wir aber nunmehr nicht vergessen, daß Werstowskij, — in den zwanziger Jahren, — mit den Musikdramen Mozart's, Weber's, Rossini's, Auber's und Anderer aus der neuen Schule bekannt sein konnte, ja, — vermöge seiner Stellung in der Theaterdirection, — bekannt sein mußte. Er hätte folglich bei seinem Auftreten in einer solchen Epoche auch keineswegs Opernformen von solchen kleinlichen Dimensionen in Idee, Anlage und Ausarbeitung vorbringen dürfen, wie seine sogenannten „großen romantischen" Opern enthalten. Seine Productionen, deren Factur keine, auch nur die geringste Spur wirklicher Polyphonie aufzuweisen vermag, — und die, in melodischer, wie harmonischer Abwechselung, sich nicht im geringsten vom gewöhnlichen, leichten Romanzenstyle entfernen, verdienen, meiner innersten Ueberzeugung nach, höchstens die Benennung „großer romantischer Schauspiele mit eingelegtem Gesang und Melodram."

Andererseits aber sind wir allerdings verpflichtet, bei Werstowskij, als Componisten, einiges Auffassungsverdienst anzuerkennen; denn thatsächlich war er unter den neueren russischen Tondichtern der Erste, welcher das allgemeine nationale Bedürfniß herausgefühlt hatte, der dramatischen Musik mehr und tiefere volksthümliche Elemente zuzuführen, als wie bisher dazu verwendet worden waren. Und wirklich nähern sich einige in der Musik zu „Askold's Grab" vorkommende melodische, theilweise auch harmonische Wendungen schon so ziemlich der wahren Manier des Volksgesanges. So möchten, z.B. der Frauenchor und das beliebte Rondeau Torôpka's (aus dem dritten Aufzuge) für ganz typisch gelten können, wenn sie durch ihren dreitheiligen Rhythmus bei bewegtem Tempo und durch die Accentuation in Melodie und Baß nicht gar zu sehr in den Charakter der Polonaise verfielen, d.h. in den Charakter einer Tanzweise, die nur bei den Polen, und zudem erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts aufgekommen zu sein scheint, und zwar als Abart oder Nachahmung der im Abendlande so beliebten Schwert- und Fackel-Tänze oder Couranten. Solcher Charakter kann jedoch in Rußland wohl die Nationalität nicht beanspruchen. Mit Ausnahme zweier anderer Nummern zu denen der Componist wirkliche Volkslieder in unangetasteter Weise verwendet hat, sind es nun eben gerade diese zwei Alla-polacca- Pièces, welche, melodisch und harmonisch, noch am hervorragendsten nationales Element beurkunden. Wenn aber schon das Schauspiel mit Gesang: „Askold's Grab" der ernsten wenn auch möglichst schonenden Kritik nicht Stand zu halten vermag, so bleibt dem historischen Referenten über russische Musik jener Epoche, wenn er die Nachsicht noch weiter treiben will, kein anderer Ausweg, als zu schweigen, da die übrigen „großen Opern" Werstowskij's insgesammt noch viel schwächer sind, als die oben besprochene.

Als 1833 die erst seit 1828 wieder ins Leben gerufene St. Petersburger italienische Operngesellschaft abermals aufgelöst wurde, erwachte auch in der jüngern Residenz der Czaaren die musikalische Thätigkeit mit unglaublicher Energie, und vor allem mit bisher noch nicht dagewesener Selbstständigkeit. Besonders that sich die damals dort existirende deutsche Operubühne hervor, sowohl durch ihr lobenswerthes Vorwärtsstreben, als auch durch ihre wirklich ganz tüchtigen Leistungen, welche der seiner Zeit rühmlichst bekannte Capellmeister Karl Friedrich Keller leitete. Die St. Petersburger vornehme Welt wendete daher, wie einst den italienischen, so jetzt den deutschen Opern-Vorstellungen ihre besondere Gunst zu und es schien, als ob die russische National-Oper für und für den ausländischen Rivalinnen unterliegen sollte und nimmer zum rechten Aufschwunge, zur größeren Entfaltung gelangen könne. Das aber schien dem damaligen Dirigenten derussischen Orchesters, Capellmeister Kath. Cavos, sehr am Herzen zu nagen. Seinen italienischen Landsleuten mochte er früher wohl gern die Palme des Sieges überlassen haben: es mußte ihm ja eben in der Natur der Sache zu liegen scheinen — „pür' eranno Italiani!" — Aber jetzt? — Jetzt sollte er gar auch den „Tedeschi" denselben Ruhm überlassen? Er, der Maestro distinto — („son' anch' io Italiano") — sich den Rang von einem deutschen Capellmeister ablaufen lassen? — „Corpo di bacco!" Nein, das mochte, das durfte er nimmermehr zugeben!*) —

Die Deutschen hatten so eben Auber's „Stumme von Portici" (unter dem Titel: Fenella) auf die Bühne gebracht und die Theaterdirection hatte allen nur möglichen Pomp darin entwickelt, so daß einer der immensesten Erfolge erzielt worden war, wie sie nur je in den Annalen der St. Petersburger Theaterwelt verzeichnet stehen. Cavos beschloß, die deutsche Rivalin mit einer, wo möglich noch pomphafteren Aufführung auf der russischen Nationalbühne zu schlagen, und bestimmte dazu Meyerbeer's: „Robert der Teufel". Freilich mußten die Sänger und Sängerinnen dazu erst noch geschaffen werden, denn die ehemals brillanten Kräfte der russischen Oper waren jetzt theils alt geworden, theils von der Bühne geschieden; die Erneuung der Gesellschaft aber mochte leichtsinniger Weise von Cavos' Vorgängern wohl gar nicht, oder doch sehr unbefriedigend gehandhabt worden sein. Genug, meinem alten würdigen Freunde Cavos standen, als er jenen Gedanken faßte, nur folgende Sängerinnen und Sänger zu Gebote: eine

*) Thatsachen aus der Musikliteratur, — und nicht nur bei uns! Uebrigens nomina sunt odiosa!

*) Den noch bei mehr als 60 Jahren feuerköpfigen, rührigen Venetianer Cavos lernte ich im Jahre 1835 kennen. Wenn ich seine damaligen Ansichten und Absichten in etwas scherzhafter Weise zu schildern mich nicht enthalten konnte, so geschah es, weil ich unwillkürlich meinen lieben, prächtigen alten Capellmeister in der Erinnerung stets lebhaft vor mir sehe. Cavos war aber in der That ein Ehrenmann, ohne allen häßlichen Neid, — und ganz und gar der Kunst, als Kunst, lebend! —

soeben erst „ausgelassene" Schülerin der kaiserlichen Theaterschule, Frl. Stepànowa (die Aeltere), sowie die Mitglieder der Vaudeville-Truppe, nämlich die Damen Schélechowa und Karatyghina, nebst den HH. Schemàjew, Ramas'ánow und Sfamòjlow. *) Zu diesen aber war seit wenigen Monaten ein junger Bassist aus Charkow (Ukrajne) hinzugekommen, dessen wunderbar schöne sammetweiche und doch auch kraftvolle, über mehr als zwei Octaven Umfang besitzende Stimme zu den kühnsten Hoffnungen berechtigte. Das war der nachmals so berühmt gewordene Jossiff Petròw, der länger als volle 25 Jahre hindurch mit Recht der Liebling des Publicums gewesen ist, in so manchen Rollen unübertroffen dasteht, und auch jetzt noch in hohem Alter in kleineren Rollen sich als höchst nützlich bewährt.

Trotzdem, daß der kühne Dirigent thatsächlich nun auf den Letzteren und allenfalls auf die Erste (weil musikalisch Unterrichtete) mit Sicherheit rechnen durfte, unternahm er dennoch die Riesenarbeit, das gesammte Personal heranzubilden und, da die genannten Vaudevillisten sämmtlich ohne alle ernstere musikalische Kenntnisse waren, ihnen die Partien, Note für Note, nach dem Gehöre, auswendig beizubringen. Wer möchte dem jetzt wohl Glauben schenken? In weniger als Jahresfrist — binnen welcher jedoch die gewöhnlichen laufenden Vorstellungen ganz ruhig ihren Gang fortschritten, — gelangte der „Robert" zur Aufführung, mit besonders dazu verstärkten Chören (deren Heranbildung gleichfalls unbeschreibliche Mühe gekostet hatte) und richtig! die deutsche Oper mußte der russischen Schwester, wenn auch für dieses erste Mal noch nicht weichen, so doch eine Gleichberechtigung an der Gunst des Publicums zugestehen. Das gesammte Personal wurde mehrmals gerufen, und freilich Petròw (Bertram) vor allen Anderen, wie ers denn auch vollkommen verdient hatte. Doch auch die Damen Schélechowa (Isabella) und Stepànowa (Alice), so wie der Tenor Schemàjew (Robert) hatten Ehrenhaftes geleistet. Diese für Petersburg historisch merkwürdige Inscenesetzung eines solchen Werkes wie Robert, welche überall sonst als eine wahre Wett-Hetzjagd, als ein toller cours aux clochers betrachtet werden dürfte, — war denn auch in der That ächt-national-russisch. Wenn es sein muß, existirt für den Russen fürwahr kein Hinderniß! Schon der große Ssuwàrow kannte diesen Charakterzug unseres Volkes gar gut und hat durch Freundlichkeit und durch Anspornung des slavischen Ehrgeizes ohne unnütze Strenge Wunder hervorgebracht: „Vorwärts, Kinder! dort — euer Ziel! in so viel oder so viel Zeit müßt ihrs erreicht haben!" Und das ist denn bis auf selbige Stunde das allerpraktischste Mittel, den Russen selbst das Unmögliche möglich zu machen, — wahrhaftig mehr, als die seitens West-Europas uns stets weit über alle Wahrheit hinaus vorgeworfene Knute! —

Zwar erhielten die Deutschen einen kleinen Succurs durch die Ankunft der Contraltistin Bothe und des Basses Versing, — sowie durch die Vorstellung der damals allbeliebten Bellinischen Oper: „Montecchi und Capuletti", — als 1835 dieselbe Oper, sowie Rossini's „Semiramis" bei den Russen noch besser über die Bühne ging, besonders weil die Rollen des Romeo und des Arsace von einer neuen Schülerin Cavos', der noch jungen, aber als Sängerin und Schauspielerin höchst genialen Frl. Worobjèwa (später Gattin Petrow's) aufs Vollkommenste ausgeführt wurden. — Alle Kenner, welche diese Sängerin zu hören Gelegenheit hatten, waren stets damit einverstanden, daß die Contra-Altstimme der Frl. Worobjèwa eine der schönsten, sympathischsten an Weichheit und doch feurigsten an Kraft gewesen sei, die nur jemals existirt habe. — Damit aber war denn auch der Triumph unserer National-Oper über die fremde Rivalin ausgesprochen und auch für die nächstfernere Zeit bestätigt!

Da ich meine Skizzen so vollständig zu geben wünsche, als es bei der Kürze der gegebenen Darstellungsform zu ermöglichen ist, — so muß ich wenn auch nur vorübergehend einer Operette gedenken, welche 1833 oder 1834 in Petersburg gegeben sein soll; nämlich der Operette: „Die drei Sultaninnen" oder „der Doctor in Verlegenheit" vom Kammerjunker Theophil v. Tolstoj. Als ich im Jahre 1835 nach Petersburg zurückgekehrt war, hatte dieses Liederspiel kaum noch Spuren seines Daseins hinterlassen. Es soll auf der Bühne des großen Operntheaters gegeben und von der „Elite" der St. Petersburger Gesellschaft „sehr beklatscht" worden sein. — Andere Nachrichten weniger aristokratischer Herkunft, sagten freilich Anderes aus! — Da ich persönlich darüber zu urtheilen unberechtigt bin, so heißen mich Billigkeit und Höflichkeit, lieber doch dem Lobe Glauben zu schenken. Jedenfalls war es eine erfreuliche Erscheinung, unter den für die russische Oper schaffenden einheimischen Musikern auch einen Dilettanten aus dem Lager der sonst doch allem nationalen Streben feindlich gesinnten Parthei anzutreffen. Wir werden übrigens später eine weitere Gelegenheit haben, wiederum auf Hrn. v. Tolstoj und seine Befähigung als Componist zurückzukommen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Eben der schon früher erwähnte Wassilij Sfamòjlow.

Concertmusik.

Uebertragungen für das Pianoforte.

Franz Liszt, Zwei Episoden aus Lenau's „Faust" für großes Orchester. Für das Pianoforte übertragen vom Componisten. Nr. 1. Der nächtliche Zug. (Zu vier Händen.) Nr. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). (Zu zwei und vier Händen.) Leipzig, J. Schuberth u. Comp. Preis Nr. 1. 1 Thlr. Nr. 2. Zu zwei Händen 1 Thlr. 5 Ngr. Zu vier Händen 1 Thlr. 15 Ngr.

Obwohl vorliegende Werke uns noch nicht in ihrer Originalgestalt (als Orchesterstücke) bekannt geworden sind, so kann über ihren inneren Werth und Charakter doch schon nach diesen Bearbeitungen ein sicheres Urtheil ausgesprochen werden. Liszt's Uebertragungen fürs Clavier sind bekanntlich niemals Arrangements im gewöhnlichen Sinne. Durch den ihm eigenen enormen Reichthum der speciell musikalischen Phantasiethätigkeit versteht er es, je nach dem verschiedenen Organe für welches er componirt, die melodischen und rhythmischen Motive auch entsprechend umzugestalten. So hat Liszt in den vorliegenden vierhändigen Bearbeitungen und den auf gleiche Weise übertragenen symphonischen Dichtungen: Tasso, Préludes, Orpheus und den Festklängen, einen ganz neuen musterhaften vierhändigen Claviersatz geschaffen. Das Clavier hat vordem bei vierhändigem Spiele nie diese Schallkraft und Klangschönheit entfaltet, wie sie in diesen Liszt'schen Werken zu Tage tritt. —

Die Faust-Episoden nach Lenau gehören zu den tiefstempfundesten Schöpfungen Liszt's. Es hat hier die poetische Intention ihren vollkommen erschöpfenden musikalischen Ausdruck gefunden. Die Gebilde, welche der Dichter dem innern Auge vorführt und die Gefühle, welche er durch die Wortsprache in

uns erregt, stellt uns der poetische Musiker in ebenso scharf bestimmter Weise als Tongestalt vor die Seele und spricht zu unserer Empfindung mit dem noch unmittelbarer und tiefer erregenden Sprachvermögen der Musik.

Der nächtliche Zug zeigt Liszt als den Meister in der Aussprache des sentimentalen Gefühlslebens. Mit der ihm überall eigenen Bestimmtheit versetzt er uns sogleich in die Mitte der Situation. Dem tiefschmerzlichen Accente des einsam dahinziehenden Faust schließt sich das ruhige Wogen des werdenden Frühlingslebens an. Hier hat Liszt seinen Melodien einen ungemeinen feelischen Reiz zu verleihen gewußt und man fühlt schon am Claviere, welche zauberische Klangschönheit das Orchester entfalten müsse. Immer drängender entwickelt sich das strömende Leben der Natur, aber Faust bleibt einsam und unberührt von Allem und mit dem Ausdrucke herbsten Schmerzes tritt sein Motiv wieder auf. Da erklingt wie aus weiter Ferne ein Choralmotiv und heran wandelt der Zug zur „heilig nächtlichen Johannisfeier". Liszt hat hier den wunderbaren Choral: „Pange lingua gloriosi" gewählt und in poetischer Weise verwendet. Zuerst wird das Thema nur im Einklange in der Tenorlage intonirt. In hohen Chorden tritt dasselbe dann harmonisch gestaltet auf und wird in weitester Ausführung zu einer prachtvollen Steigerung verwendet. Der verheißungsreiche Gesang schwillt zum vollen Chore an und senkt sich wieder verschwindend in die Tiefe. Eine auf die chromatische Leiter basirte, aus lauter Dreiklängen bestehende harmonische Pregression dient hier als Ausdrucksmittel. Mit heftigstem Schmerze tritt jetzt das Faustmotiv wieder auf. In seiner Brust haben die Stimmen, die „in Gott verloren, hier so schön verschweben", nur noch ein tieferes Weh wachgerufen. Sein vereinsamtes Gemüth entlastet sich seines Schmerzes in strömenden Thränen, und verstummt unnennbares Leid in der Seele. —

Die Form des Werkes ist eine sehr einfache. Dem Hauptthema (Cis moll) schließt sich die erste Seitenmelodie in E dur an; nach reicher Modulation kehrt das erste Thema wieder und wendet sich durch A dur modulirend zu dem in Fis dur auftretenden Choralmotiv, und schließt wieder in Cis moll. Wir finden im Einzelnen einen großen Reichthum an den überraschendsten Wendungen und feinsten Zügen. So ist, um nur eines zu erwähnen, die Folge des Es dur (Dis dur)-Quartsextaccordes und des E dur-Sextaccordes von poetischster Wirkung.

Der Mephisto-Walzer bildet ein volles Gegenstück zu dem erstgenannten Werke. Alle Schauer dämonischer Lust kommen hier zum Ausdrucke. Ein hinreißendes leidenschaftliches Feuer spricht sich in diesen Tönen aus. Das Jauchzen überschäumender Kraft vernehmen wir schon in den einleitenden Tacten, in denen Liszt in unübertrefflicher Weise den Eindruck wiedergegeben hat, den wir von einer aus geschlossenem Raume ins Freie klingenden rauschenden Musik erhalten. Liszt giebt ein ganz originelles poetisches Bild. Besonders die leeren Quinten d—a, a—d und g—d, bei denen man die arpeggirenden Violinen schon mithört, wirken hier mit eigenthümlicher Frische und Herbigkeit. Das Hauptthema des Stückes (A dur) ist voll übermüthiger Kraft und steigert sich bis zu wildem Toben. Daran schließt sich ein Seitenmotiv (Des dur) von großem melodischen Reiz. Ein phantastisches, koboldartiges Thema in B moll alternirt dann mit dieser Melodie, worauf nach längerer Durchführung das Hauptthema in tiefer Baßlage in B dur wieder auftritt. Der Eintritt desselben bewirkt einen dämonisch hinreißenden Eindruck. Von hier steigert sich das Ganze bis zum Ausbruche wildester Leidenschaft. Es waltet eine sinnliche Gluth in diesen Tönen, die mit ihrem berückenden Zauber den Hörer wie willenlos mit sich fortreißt. Eine jener meisterhaften Cadenzen, welche Liszt besonders eigen sind, und deren Gestaltung bei ihm immer psychologisch motivirt ist, bildet gleichsam den Wendepunct. Wie ein Nachklang des Vorhergehenden erscheint jetzt das phantastische Motiv (in D moll), in dem berückende Sinnenlust und höllische Ironie sich zu vereinigen scheinen. Es verklingt, und eine recitativische Melodie schließt sich daran, in welcher der Empfindungsgehalt der Worte des Dichters: „Da ziehet sie wieder die Sehnsucht schwer" uns entgegentönt. Es ist dies eine jener Melodien, die auf jenem Puncte des Seelenlebens entstanden zu sein scheinen, wo Sinnen- und Geistesleben sich berühren. Wie ein wildes Heer brausen dann die Töne an uns vorbei und reißen Alles in einen dämonischen Strudel mit sich fort. In der vierhändigen Bearbeitung ist der Schluß etwas anders gestaltet. In derselben verklingt das Jauchzen sinnlicher Lust wie in ein wollüstiges Klagen. Die Anwendung des übermäßigen Dreiklanges ist eine merkwürdig charakteristische. Die Wirkung dieses Accordes ist überhaupt eine eigenthümlich nervöse. — Wir sehen der Veröffentlichung der Partitur dieser beiden Werke mit größtem Interesse entgegen, da natürlich in dem Organismus des Orchesters Alles noch viel gluthvoller und erschöpfender ausgestaltet sein wird. Die zweihändige Bearbeitung des Mephisto-Walzers, die C. Tausig gewidmet ist, verlangt zur Ausführung virtuose Kräfte, ist aber dann auch von brillantester Wirkung. Der Vortragende muß hier ebenso die schärfsten wie die weichsten Accente in seiner Gewalt haben; besonders ist aber nothwendig, daß Alles mit größter Freiheit und elastischstem Schwunge der Hand ausgeführt werde. Die vierhändigen Bearbeitungen stellen keine besonderen Anforderungen an die Spieler. Die Wirkung derselben ist aber, wie bereits erwähnt wurde, eine ungemein effectvolle.

Correspondenz.

Dresden.

Der Tenorist Stolzenberg vom großherzoglichen Hoftheater zu Carlsruhe hat mit Ende Juli sein zweimonatliches Gastspiel an hiesiger Hofbühne beschlossen. Wie im vorigen Jahre, so in diesem Jahre erfreute sich derselbe einer beifälligen Aufnahme. Sind auch die Stimmmittel des Sängers nicht gerade bedeutend zu nennen, so ersetzt derselbe durch eine gute Gesangsmanier, durch ein intelligentes Spiel und durch künstlerische Abrundung seiner Gesammtleistung, was Andere in seinem Fache etwa an eigentlichem Stimmmaterial mehr aufzuweisen haben. Wie wir hören, geht man ernstlich damit um, ihn für die hiesige Hofbühne zu gewinnen. — Anton Rubinstein war hier anwesend, um seine Oper Feramors zu hören. — Herr Capellmeister Rietz ist seit einigen Wochen aus dem Bade zurückgekehrt und in seine Function eingetreten. — Zwei Koryphäen unserer Oper, Frau Bürde-Ney und Hr. Schnorr v. Carolsfeld, sind von ihren Urlaubsreisen zurückgekehrt. Frau Bürde-Ney ist bereits als „Elisabeth" und als „Elsa" aufgetreten. Die Stimme klingt frisch und kräftig. Schnorr hat dagegen wegen Unpäßlichkeit noch nicht auftreten können. — Tichatschek mit seiner unverwüstlichen Stimme sang in voriger Woche den Tannhäuser und den Lohengrin. —

Bei der Gedächtnißfeier des verstorbenen Königs August am 11. August wurde, wie im vorigen Jahre, ein Requiem von dem hier lebenden königl. sächsischen Hofgesanglehrer Angelo Ciccarelli in der katholischen Hofkirche aufgeführt. Dasselbe ist im neuitalienischen Kir-

chenstyle geschrieben und wird mit Nächstem im Druck erscheinen. — In Privatkreisen hatten wir Gelegenheit, einen jungen russischen Geiger Nicolaus v. Tarnowsky aus Petersburg kennen zu lernen. Derselbe, Schüler von Louis Maurer, besitzt eine gediegene Schule und einen selten schönen, seelenvollen Vortrag. — Fräulein Natalie Hänisch wird mit Nächstem an der Hofbühne in Hannover gastiren. Frl. Georgine Schubert, welche hier einige Monate im Kreise ihrer Familie verlebte, geht zu Gastspielen nach Leipzig, Aachen, Düsseldorf ꝛc.

L. S.

Berlin.

Nach den sechswöchentlichen Ferien wurde die königl. Oper am 3. August mit Auber's „Hemsjoe" wieder eröffnet. Die glänzende Ausstattung der Oper mit ihren ermüdenden Aufzügen und Tänzen, die mittelmäßige Musik, selbst das tanzende Pferd erhielt von den zahlreich anwesenden Fremden des überfüllten Hauses vielfach großen Beifall. Jedem das Seine. Frl. Gericke, unsere neu engagirte Soubrette, sang und spielte die Rolle der „Zeila" recht befriedigend. Die übrigen Darsteller sind bekannt. Mit diesem Werke hat bei unserer königl. Oper die um ¼ Ton erniedrigte Stimmung begonnen. Ob die Resultate durch dieses Minimum von Schwingungen einen großen und erfolgreichen Einfluß auf die Stimmen der Singenden und auf den Gesang selbst ausüben werden, lassen wir vorläufig dahingestellt. Wenigstens scheint uns mit dieser kleinen Errungenschaft von 25 Schwingungen die dadurch hervorgerufene große Instrumental-Revolution in keinem Verhältniß zu stehen. Die Stimmen der Sänger klangen nicht im Entferntesten frischer und die Orchesterinstrumente machten den Eindruck des Unveränderten. — Mit Hrn. Colomann-Schmid vom Pesther Theater in der Titelrolle kam der „Tannhäuser" als zweite Opernvorstellung zur Aufführung. Der Sänger berechtigt zu den besten Hoffnungen, wenn er stets darauf Bedacht nehmen wird, sein umfang- und klangreiches Stimmmaterial mit einer geistig durchdachten Darstellungsweise zu verbinden. Der Beifall im dritten Acte war ein wohlverdienter. Frl. de Ahna, unsere stimmbegabte Altistin, sang die Rolle der Elisabeth sehr beifällig. Die Wettkampfgesänge des Wolfram (Betz) und Walther (Krüger) blieben entschieden ohne Wirkung wegen unsicherer Intonation. Wir wüßten keinen andern Grund als die tiefere Stimmung hierfür anzugeben. Bei früheren Aufführungen hörten wir die herrliche Romanze an den Abendstern niemals in solcher Mißstimmung. Auch Hrn. Fricke, der in London große Triumphe gefeiert hat, schien die tiefere Stimmung nicht zuzusagen. Seine sonst goldreine Intonation verwandelte sich an diesem Abende mehrfach in eine Detonation. Wir werden ja weiter sehen, ob der Segen der erniedrigten Stimmung ein anhaltender sein und ein allgemeiner werden wird. Dem „Tannhäuser" folgten dann die „Stumme", der „Freischütz" und der „Maurer".

Die Monstre-Concertwuth ist einmal wieder mehr als je bei uns an der Tagesordnung. Früher hatte Hr. Wieprecht das Monopol allein, Riesenconcerte zu veranstalten. Jetzt finden wir in allen Gartenlocalen Doppel-, Tripel- und Quadrupel-Concerte angezeigt. In diesen wird nicht nur alles Mögliche, sondern wirklich das schlechterdings Unmögliche geleistet. Auch Hr. Wieprecht hat im Vorans der Leipziger Schlacht zu Ehren eine große Kriegssymphonie mit allen blasenden und nicht blasenden Militärmusikern Berlins im Hofjäger aufgeführt, wo man alle Schrecken einer mörderischen Schlacht, das Kanonen- und kleine Gewehrfeuer, das Einhauen der Reiterei, das Bestürmen einer Batterie u. s. w., musikalisch dargestellt hören konnte.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— In Leipzig gastirte vor Kurzem mit außerordentlichem Erfolge Hr. Carrion vom Hoftheater in Madrid. Er trat im „Tell", „Trovatore", in „Lucia", in der „Nachtwandlerin" und im „Barbier von Sevilla" und zwar in letztgenannter Oper zwei Mal, das letzte Mal zugleich mit Frl. Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris auf. Dieselbe ließ sich bereits auch als „Dinorah" hören.

— Bei Gelegenheit der Anwesenheit des preußischen kronprinzlichen Paares in Putbus hatte der Pianist Hr. Bratfisch aus Stralsund die Ehre, vor den k. Hoheiten zu concertiren. Derselbe spielte u. A. auch eine eigene Composition, deren Dedication die Frau Kronprinzessin angenommen hat.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das am 27., 28. und 29. September in München abzuhaltende Musikfest wird folgendes Programm bringen: Erster Tag: „Eroica-Symphonie" und „Israel in Egypten". Zweiter Tag: „Suite" für Orchester Nr. 1. D moll von F. Lachner. Achtstimmige Motette von Palestrina, Scene aus dem Oratorium „die Rückkehr des Tobias" von J. Haydn, Präludium und Fuge für Orchester von Seb. Bach, Finale des zweiten Actes aus „Idomeneo", Marsch und Chor aus den „Ruinen von Athen" und „Ode auf den Cäcilientag" von Händel. (Beiläufig gesagt, ein zusammengewürfeltes Programm.) Am dritten Tage findet ein Künstlerconcert statt und werden an demselben namentlich Frau Clara Schumann, Julius Stockhausen und Joachim sich betheiligen. Ebenso ist auch Prof. Mildner aus Prag mit einem Theile des Conservatoriums zur Mitwirkung eingeladen worden.

— Am 23. d. M. feierte der Gesangverein „Liedertafel" in Neuschönefeld bei Leipzig sein zehntes Stiftungsfest. Derselbe steht unter der Leitung des Hr. Otto Blauhuth, und zeugen dessen Leistungen von einem regen und ernsten Streben. Besonders ist die Wahl der Compositionen eine treffliche und beweist künstlerische Intelligenz. Das Programm bestand aus folgenden Werken: Bundeslied von Mozart, Hymne vom Herzoge Ernst zu Coburg, Des Deutschen Vaterland, einem Chore von C. M. v. Weber, Jünglingswonne und Nacht von F. Schubert und Vereinslied von Fr. Liszt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Ems ging Offenbach's neue komische Oper: „Il signor Fagotto" unter des Componisten persönlicher Leitung in Scene und, wie man uns berichtet, mit angemessen günstigem Erfolge.

— Die Operette „Volages et Jaloux" von Rosenhain ist nunmehr am 8. August in Baden-Baden zur Aufführung gelangt. Der Erfolg soll dem nicht gerade bedeutenden Werke entsprechend gewesen sein. Tags zuvor ging Litolff's neue komische Oper: „Rahel" mit günstigem Erfolge in Scene.

— Zur Feier des Geburtstages des Königs von Württemberg, am 27. September, wird Salieri's „Axur, König von Ormus" einstudirt.

Todesfälle.

— Am 5. Juli starb in Brüssel der Musiklehrer J. Landwehr. Diese Blätter gedachten desselben in anerkennenswerther Weise, als er im vorigen Jahre bei Gelegenheit seines Aufenthaltes in Leipzig in einer Abendunterhaltung des Conservatoriums ein Streichquartett (G moll) eigener Composition mit gutem Erfolge zur Aufführung brachte.

— In Feldafing starb am 17. August der Professor des Clavierspiels am Münchener Conservatorium Julius v. Lolb am Typhus.

— Bei dieser Gelegenheit wollen wir auch noch über den bereits in Nr. 2 dieses Bandes erwähnten, am 19. Juni verstorbenen Musikdirector Hauschild in Leipzig einige uns zugegangene Notizen registriren. Johann Gottfried Hauschild war am 22. Februar 1804 geboren, wurde später Mitglied des hiesigen Concert- und Theaterorchesters, leitete von 1827—1860 ein eignes Musikcorps und war als Tanzcomponist in Leipzig eine beliebte Persönlichkeit.

Leipziger Fremdenliste.

— Hr. Graul, Pianist aus Dresden, Hr. Mertke, Musikdirector aus Luzern, Hr. Dr. O. Bach aus Wien, Frl. Josephine Bondy aus London, Hr. F. Dräseke aus Yverdon, Hr. Staatsrath v. Lenz aus St. Petersburg, Hr. Dr. Adolf Stern, Hr. v. Bertha, Tonkünstler aus Pesth.

Vermischtes.

— Der Berliner Domsänger Hr. Sabbath, bisher im Stern'schen Conservatorium thätig, hat ein eignes Institut für Gesang errichtet.

— In Warschau erscheint jetzt auch ein musikalisches Journal: „Der nationale Sänger", das seinerseits lebhaften Antheil an der gegenwärtigen polnischen Bewegung nimmt.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Arditi, L., L'Ardita. Valse brillante p. Pfte. 54 Kr.
——— La Farfalletta. Mazurka cantabile per 1 voce con Pfte. 45 Kr.
Batta, A., Il Trovatore. Fantaisie p. Velle. av. Pfte. 2 fl.
Baumfelder, F., Op. 75. Am heiligen Sonntag. Zehn kirchliche Stücke f. Pfte. 1fl. 30 Kr.
Blumenthal, J., Op. 29. Le Chemin du Paradis, p. Pfte. à 4 mains. 1 fl.
Burgmüller, F., La Mule de Pédro. Valse de genre p. Pfte. 54 Kr.
Cramer, H., Porpourris sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 146. Rienzi, de Wagner. 54 Kr.
Dombrowski, H., Op. 24. Soirées de Versailles. Valses de Salon p. Pfte. Suite 1. 2. à 1 fl.
Favarger, E. A., Odette. Mélodie p. Pfte. 36 Kr.
——— Adeline. Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
Gerville, L. P., Op. 86. Rochers inaccessibles. Brunette du 18 Siècle, transcr. p. Pfte. 45 Kr.
Gounod, C., Le Calme. 4me. Romance sans paroles p. Pfte. 36 Kr.
Hess, J. C., Op. 53. Hymne à Ste. Cécile, p. Pfte. 45 Kr.
Jeschko, L., Eisenbahn-Galopp u. Polka-Mazurka üb. Motive der Oper: „Das Glöckchen des Eremiten", f. Orchester. 2 fl. 24 Kr.
——— Piff-Paff-Puff-Polka, f. Orchester 2 fl. 24 Kr.; f. Pfte. 18 Kr.
Ketterer, E., Op. 122. Ah! Quel plaisir d'être Soldat, de la Dame blanche. Transcr. brillante p. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 123. La Retraite des Gardes françaises. Caprice de genre p. Pfte. 45 Kr.
——— Op. 126. Cosi fan tutte. Fantaisie brillante p. Pfte. 1 fl.
Kühner, W. F., Les Parisiennes. Quadrille p. Pfte. 36 Kr.
Lebert, S., Souvenir des Alpes. Morceau ceractéristique p. Pfte. 54 Kr.
——— Polka-Caprice p. Pfte. 45 Kr.
Leybach, J., Op. 59. Première Saltarella, p. Pfte. 54 Kr.
Lyre française. Romances av. Pfte. No 931. 934. 938. 941. 942. 943. 945. à 18 u. 27 Kr.
Metzger, J., Souvenir du tir fédéral de La Chaux-de-Fonds. Polka p. Pfte. 18 Kr.
Montigny, C., Souvenir. Romance sans paroles p. Pfte. 18 Kr.
Rummel, J., Perles enfantines. Récréations p. Pfte. à 4 mains. No. 1. Il Trovatore. No. Il Trovatore Miserere. 54 Kr.
Schubert, C., Op. 296. Le Royaume des Fées. Quadrille élégante p. Pfte. 36 Kr.
——— Op. 299. La Rosée du Matin. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
——— Op. 300. Les Harmonies du Soir. Suite de Valses p. Pfte. 54 Kr.
Schulhoff, J., Op. 22. Le Carneval de Venise, p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 30 Kr.
Wallerstein, A., Op. 108. Danses élégantes p. Pfte. á 4 mains. No. 19. L'Ecossaise. 36 Kr.
——— Nouvelles Danses p. Pfte. No. 135. Souvenir de Lugano. Polka-Mazurka. Op. 173. No. 137. Polka de Venise. (Masken-Polka.) Op. 175 à 27 Kr.

Bei **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg ist erschienen:

Langhans, Louise. Scherzo du premier Quatour de Cherubini, transcr. p. Pfte. Pr. 12½ Ngr.

Für grosse

Gesangvereine und Sängerbünde

ist soeben erschienen:

Scheidegruss

an die Sonne.

Schlussgesang

bei einem Sängerfeste im Freien.

Für Männerchor

mit Begleitung von Blasinstrumenten

componirt von

WILHELM TSCHIRCH.

Op. 58.

Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge Pr. 1 Thlr. Singstimmen Pr. 10 Ngr. Einzelne Singstimmen Pr. 2½ Ngr.

Leipzig und *Zwickau*, Verlag von **C. F. KAHNT.**

☞ Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorzüglichsten Lieder, Opern- und Tanzmelodieen

für das

Pianoforte

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

In vier Bänden.

Pr. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* und *Zwickau.*

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen all Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die ummern 1—6 sind erschienen.

Druck von Herold Schnauß in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: von B. Schott's Söhnen in Mainz und A. Herrose's Buchhandlung in Wittenberg a. d. E.

Leipzig, den 4. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen all, Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhe in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.
Neunundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Bud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Yourij v. Arnold. (Fortsetzung.) — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. — Correspondenz (Leipzig, Sondershausen.) — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen, Tagesgeschichte, Vermischtes).

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Im Beginne des dritten Jahrzehnts zeigten sich auch schon die Anfänge einer ernsteren Neigung russischer Componisten zur polyphonen und instrumentalen Musik. — In den Concerten der philharmonischen Gesellschaft gelangten unter Anderm auch Symphonien vom Grafen Michail Wjelhorskij und dem Obristen Modest Räs'woj nicht ohne Beifall zur Aufführung. Desgleichen ist der ganz hübschen Streichquartette Iwän Lasskowskij's, sowie der eher merkwürdigen als erfolgreichen Versuche Sirujskij's in demselben Genre zu gedenken, so wie wir die Violinsolo-Compositionen von L'wow und von Nikolàj Bachmetjew nicht übergehen dürfen, die ebenfalls in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre zur Kenntniß des Publicums gelangten. Auch erschienen zu gleicher Zeit Gesangscompositionen des Letzteren, in welchen zwar ein gewisses Talent und ein ernsteres Studium sich nicht verkennen lassen, die jedoch nicht genug der jugendlichen Frische und Originalität enthalten, um sich nicht nur den Tondichtungen Glinka's, sondern auch Dargomijskij's und selbst Warlamow's würdig an die Seite stellen zu lassen. Es sind eben nur, wie auch die Productionen L'wow's und Tolstoj's, wenn auch mitunter sehr glückliche, Ergebnisse einer durch fleißiges Studium der Regeln und guten Muster geförderten und zu künstlerischer Glattheit ausgebildeten Routine.

Es ist übrigens bemerkenswerth, daß die größte Anzahl derer, die mit Ernst in Rußland Musik treiben, und fast ohne Ausnahme die Tondichter, zur Classe des mittleren Adels gehören. Doch konnte es auch nicht anders sein. Der hohe (betitelte) und reichere Adel — der Hof-Adel — ist ja mit viel wichtigeren Dingen beschäftigt, als daß er sich noch zu solchen Lappalien, als Literatur, Wissenschaften, Künste, verstehen könnte. Wenn daher hin und wieder Beispiele vorkommen, daß aus der Zahl der Hofmänner einige wenige (die Grafen Wjelhorskij, Fürst Wladimir Odojewskij, Alexej L'wow und Theophil Tolstoj) sich dennoch der Kunst ernstlich gewidmet haben und damit öffentlich aufgetreten sind, so lag das eben darin, daß sie entweder deutsche Erziehung erhalten hatten, wie die beiden Ersten, oder anfänglich arm waren und aus der Literatur einen Erwerbszweig machen mußten, wie Odojewskij, oder endlich ursprünglich zum mittleren Adel gehörten und ihre sogenannte „Carrière" einzig eben ihrer Kunst und glücklichen Umständen verdankten, wie die zwei Letzten. — Der mittlere, noch nicht völlig verarmte (mitunter sogar sehr reiche) Adel aber, welcher von jeher große Neigung zur Unabhängigkeit bewiesen hatte, fand es mit dieser Neigung am leichtesten zu vereinbaren, dem Staatsdienste nur gerade soviel der Jahre zu opfern, als die Reichsinstitutionen verlangen, oder als zur gesellschaftlichen Stellung für nothwendig erachtet wurde. Dann aber nimmt der adelige Russe gewöhnlich seinen Abschied und zieht sich entweder auf seine Güter zurück, oder geht auf Reisen, oder aber er wendet seine Thätigkeit der Literatur und den Künsten zu, weshalb denn auch die letztgenannten Branchen und deren Einfluß auf das Volk völlig in die Hände des mittleren, durch seine geistigen Beschäftigungen durchaus zum Liberalismus sich neigenden Adelstandes übergegangen sind. Seit einem kürzeren Zeitraume erst hat auch die russische Kaufmannschaft den Weg der literarischen und künstlerischen Bildung eingeschlagen, was die Einigung dieser beiden genannten Stände und dadurch wieder den allgemeinen Fortschritt in Rußland bedeutend begünstigt und gefördert hat. —

Unter solchen Umständen gelangte denn endlich auch die dramatische Musik in Rußland durch Michail Glinka zu einem außerordentlichen, durchaus nationalen Umschwunge. Am 27. November (alt. St.) 1836 ging nämlich die erste große, in Wahrheit volksthümliche Oper: „Das Leben für den Czaaren", in St. Petersburg, mit dem abentheuerlichsten, eben weil unerwarteten Erfolge über die Bühne.

Seit dem Jahre 1830 hatte Glinka *) in Italien sich

*) Die Gedrängtheit in der Darstellung, welche der Natur der Sache gemäß dem vorliegenden, nur übersichtlichen Artikel zu Grunde gelegt werden mußte, erlaubt mir nicht, in die nähern Details derjeni-

aufgehalten, theils zur Wiederkräftigung seiner schon damals etwas zerrütteten Gesundheit, theils aber auch — und zwar vorzüglich — des Musikstudiums wegen. Im Frühjahre 1834 machte er sich auf den Rückweg und verblieb nur die Sommermonate hindurch in Berlin, um daselbst noch den Unterricht Dehn's zu benutzen. Schon diese Zeit über war das Dichten und Trachten Glinka's darauf gerichtet, ein nationalrussisches Tonwerk zu schaffen, wie es deutlich die vielen damaligen Vorarbeiten beweisen, denn mehrere der späterhin in der Oper: „Das Leben für den Czaaren" verwendeten Motive sind schon während jener Zeit erfunden, ja einige derselben schon damals ganz ausgearbeitet worden.

Nach seiner Rückkehr ins Vaterland, (Glinka ging zuerst nach Moskau), erhielt der Gedanke einer russischen Oper immer mehr und mehr Leben und Zusammenhang in Glinka's Innern, bis er, — bald nach seiner Uebersiedelung nach Petersburg zu Anfange des Jahres 1835, — endlich auch in der That zur Verwirklichung seiner Lieblingsidee schritt. Vor Allem waren es zwei hochgestellte und dabei wahrhaft hochgesinnte Männer, welche Glinka zu diesem Unternehmen mit Eifer anspornten, nämlich: unser herrlicher Dichter Wassilij Shukowskij *) und der schon früher erwähnte Musikkenner und Componist Graf Michail Wjelhórskij. **) Der Erstere schlug vor, für das Textbuch der in Aussicht stehenden Oper die bekannte Tradition von der heldenmüthigen Selbstaufopferung Iwán Sussánin's zum Vorwurfe zu nehmen. Auch entwarf er selbst den scenischen Plan des Stücks und dichtete sogar die Worte zur herrlichen Contraalt-Melodie im Epiloge („Ach! nicht mir wars vergönnt"). Die fernere Bearbeitung des Textbuches übergab Glinka, auf Wunsch und Anrathen Shukowskij's, dem wohlbekannten Dichter Baron Jegor v. Rosen.

Die Freundschaft zweier solcher dem Kaiser nahegestellter Männer half denn auch Glinka rasch alle jene unzähligen Schranken beseitigen, welche, oft scheinbar geringfügig, doch meist unübersteigbar, — eben weil kleinlich — stets allüberall den jungen Tondichtern auf ihrem Pfade zur Bühne entgegen stehen. Leider! erweisen sich aber in Rußland diese — nicht demo-, sondern büreaukratischen Barrikaden, unter der Leitung der verschiedenen Büreau-Chefs und anderer Dirigenten, als noch zahlreicher, verwickelter, mit einem Worte: gesetzloser, als irgendwo in der ganzen Welt, eben weil das Material dazu so leicht und so vielfach in dem Monopole und überhaupt in der ganzen Beamten-Einrichtung der kaiserlichen Theaterdirection sich vorfindet. Zudem war die schon erwähnte Mißachtung seitens der aristokratischen Welt für nationale Geisteskraft und Geistesthätigkeit noch lange nicht ganz beseitigt, und beherrschte vor Allen einen der damals wichtigsten Männer bei der Theaterdirection, von welchem aus jener Zeit folgender mehrfach geschehener Ausspruch allgemein bekannt ist: „Je ne sais pas, ce que veulent ces messieurs? Il y a, à l'étranger, tant d'opéras en grand rénom, que nous n'avons que faire des compositions russes!" *) Und solche Männer standen ehemals an der Spitze von Kunstinstituten und wußten sich höchsten Orts als aufgeklärte Kunstkenner und Kunstmäcene geltend zu machen!

Doch Dank sei es den Bemühungen sowohl der schon genannten hohen Freunde Glinka's, wie des ehrenwerthen, hochherzigen Capellmeisters Cath. Cavos, **) — die Oper: „Das Leben für den Czaaren" ward auf kaiserlichen Befehl angenommen und die Rollen sofort an die Sänger und Sängerinnen vertheilt, welche ungesäumt und mit Enthusiasmus an das Einstudiren derselben gingen. ***)

Am 27. November 1836, (wie schon erwähnt worden) ward diese neue, durch und durch nationale Oper zum ersten Male im Beisein des Kaisers und der allerhöchsten Familie, sowie (— diesem Beispiele zufolge —) der vornehmsten Mitglieder der aristokratischen Gesellschaft gegeben. Es versteht sich von selbst, daß der Kern der Zuhörer, aus solchen Personen bestand, in welchen das patriotische Gefühl für einheimische Kunst durch kein modisches Nachäffen des Tuilerien-Geistes, des (leider auch bis jetzt noch fortwuchernden) Versailler Oeil-de-boeuf-ismus, ****) (wenn ich mich so ausdrücken darf), unterdrückt werden konnte und daß eben dieser zahlreichste Theil des Publicums doch eigentlich der Sache den Ausschlag zu geben, die thatsächliche allgemeine Anerkennung oder Nicht-Anerkennung auszusprechen hatte, — selbst wenn der hohe Adel nicht, wie pflichtschuldigst, dem Beifalle Sr. Majestät rau-

---

gen Lebensjahre des genialen Componisten einzugehen, während welcher sein Talent sich entwickelte. Ich gebe daher in Kürze nur dasjenige aus seinem Leben wieder, was sich auf sein Schaffen und Wirken in seinem Vaterlande und für sein Vaterland bezieht. Auch ist Aussicht da zum wahrscheinlich baldigen Erscheinen einer deutschen Uebersetzung der russisch herausgegebenen, vortrefflich ausgearbeiteten Biographie Glinka's, welche wir der Feder meines talentvollen Landsmannes Wladimir v. Stássow (des Mitarbeiters dieser Blätter) zu verdanken haben.

*) W. Shukowskij, der geniale Uebersetzer der Iliade, der Schiller'schen „Jungfrau von Orleans", der „Undine" von Fouqué, und vieler Balladen von Göthe, Schiller, Bürger, Uhland u. s. w., ist der Erzieher des gegenwärtig regierenden Kaisers Alexanders II. gewesen. — Er starb mit dem Titel eines wirklichen Geheimraths und Großkreuzritters der ersten Orden Rußlands, Preußens und anderer Reiche.

**) Graf Michail Wjelhórskij, verstorben als kaiserl. russischer Ober-Schenk und Ober-Curator des Waisenhauses und anderer Institute, — war allgemein geachtet und geliebt von allen Künstlern und Kunstbeflissenen. —

*) „Ich weiß nicht, was diese Herren (d. h. die russischen Componisten) wollen? Es giebt im Auslande so viele Opern von großem Rufe, daß wir russischer Compositionen durchaus nicht bedürftig sind". —

**) Es ist mir durchaus unbegreiflich geblieben, aus welchen Gründen das kräftige Mitwirken Cavos' zur Inscenesetzung der ersten Oper Glinka's von allen Lebensbeschreibern des Letzteren bisher mit Stillschweigen übergangen wird, da mir, als einem Zeitgenossen dieser Begebenheit, der mit Cavos sehr intim befreundet war, das höchst thätige Mitwirken des Letzteren sehr genau bekannt ist. Zugleich berufe ich mich auf unseren hochgeachteten Veteranen der Nationaloper, Herrn Josif Petrow: mag er Zeugniß geben, ob meine Worte die Wahrheit enthalten oder nicht. Und er wird es nicht wollen noch wagen, Cavos ein Verdienst zu entziehen, das denselben nur um so höher ehren muß, als der Inhalt dieser neuen Oper durchaus derselbe war, welchen auch Cavos' eigene und zwar bei dem Publicum beliebteste Oper „Iwán Sussánin" behandelte!

***) Die Rollen waren in folgender Weise vertheilt: Ssussanin (Baß) — Petrow, Antonida (hoher Sopran) — Frl. Stepánowa, Ssábinin (Tenor) — Schemájew (späterhin der junge Charpentier, ein Sohn Field's, unter dem Namen: Leónow); Wanjá (Contraalt) — Frl. Worobjéwa (später bekannt als Mad. Petrówa).

****) Der geehrte Leser wird gebeten sich zu erinnern, daß die königl. Antichambre zu Versailles, in welcher die Höflinge Louis' XIV. und XV. des Erscheinens ihres Herrn harrten, den Namen „Salon de l'Oeil-de-boeuf", auch wohl ganz kurz „Oeil-de boeuf" (Ochsenauge) in Folge der darin oberhalb angebrachten runden Fenster erhalten hatte. Dieser Vorsaal war der Tummelplatz der feinwitzelnden Marquis und der intriguirenden Ducs — und darin erscheinen und sich bewundern oder sich belächeln lassen zu dürfen, oder gar von einem der königlichen Sonnenblicke des gallischen Padischah beleuchtet zu werden, galt als höchstes Ziel, als Lebensfrage des ehemals so stolzen Frankenadels.

schend beigestimmt hätte. Der Enthusiasmus unserer eigentlich-russischen nationalen Gesellschaft hingegen gab sich vielleicht weniger im Applaus, als vielmehr in einem wunderbar rasch zum Ausbruche kommenden Musikverständnisse kund. Durch Vermittelung des nationalen Elementes, welches Niemand vorher so wie Glinka wiederzugeben gewußt, rief diese melodien- und harmonienreiche, nach den besten Vorbildern deutscher Schule durchdachte und ausgeführte Musik in der Masse der Mittelklassen Petersburgs (und späterhin ganz Rußlands) die Lust an besseren Werken hervor, als den bisher gehörten französischen und italienischen, und weckte so in der Brust der Nationalen einen löblichen Dilettantismus, der in keinem Lande so wie bei uns zu ernsterem und tieferem Studium sich hingewendet hat. —

So waren denn die Träume Glinka's und der patriotischen Partei in unserer musikalischen Welt von einem wirklich nationalen Musikdrama in Erfüllung gegangen. Ja, — die Oper: „Das Leben für den Czaaren" — ist in der That durch und durch ein ächt russisches Werk, welches, trotz der außerordentlich kunstgeformten, contrapunctischen Ausarbeitung, vom Anfange bis zum Ende — vielleicht mit höchst wenigen Ausnahmen einiger Ritornellstellen — den Stempel unserer Nationalität an seiner Stirne trägt, viel mehr und viel deutlicher als alle jene höchst einfachen, mitunter sehr naiven Romanzen, welche seit 3—4 Jahrzehnten in dem Munde der niederen Classen der Residenzen und der Fabrikarbeiter fortleben.

Sehr natürlich entsteht nun hier die Frage, worin denn dieser Typus der russischen Nationalmusik bestehe? und wodurch er sich von der Musik des Abendlandes unterscheide? — Ich will mir Mühe geben, diese Frage mit möglichster Deutlichkeit und Kürze zu beantworten, sogut wenigstens, als es Einem gelingen kann, der zuerst es unternommen hat, die Lösung dieser Frage auf analytischem Wege zu suchen.

Der typische Geist der russischen Nationalmusik erweist sich vermöge gewisser Sonderlichkeiten in allen drei Gebieten der Musik, nämlich im Rhythmus, in melodischen Gängen, in harmonischen Wendungen.

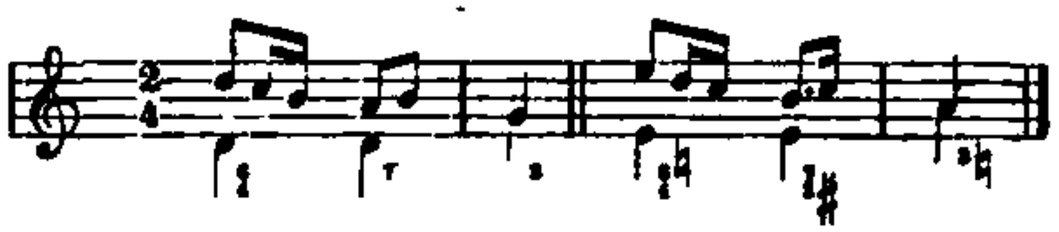
Hinsichtlich des Rhythmus ist vor Allem bemerkenswerth, daß die alten Nationalmelodien, zufolge genauen Anschlusses an den Text, sich weit freier und ungenirter bewegen, als die Melodien des Abendlandes. Von Tactarten scheint oft gar keine Rede zu sein, ebensowenig als von regelmäßigem Periodenbau; vielmehr erinnern diese Melodien an die Ungebundenheit des uralten Mensuralgesanges zu Prosatexten. Deshalb lassen sich denn auch diese nationalen Rhythmen nur wiedergeben durch abweichende Perioden- oder Tact-Aufzeichnung. Dreitactige Sätze wechseln mit zweitactigen und viertactigen,— ja, soll man genau den hörbar stärksten, vor der übrigen Betonung sich auszeichnenden Accent als maßgebend für die Tactart annehmen, so kommen fließend melodische Rhythmen zum Vorschein, wie dergleichen im Abendlande nur in der Neuzeit (ausnahmsweise in Zwischensätzen), doch sichtbar künstlich geformt angewendet worden sind. Ich meine die regelmäßig fortlaufenden Rhythmen zu 5 und zu 7 zeitlichen Einheiten, also $^5/_2$ und $^5/_4$, — $^7/_2$ und $^7/_4$, sowie Perioden von 5 zu 5 oder von 7 zu 7 Tacten im $^2/_4$ Tacte. —

In Betreff des Tempos aber erweist sich, daß die dreitheiligen Tactarten $^3/_4$ und $^3/_8$, desgleichen der aus ihnen hervorgehende $^6/_8$ Tact, — welche in der abendländischen Musik auch im schnellen Tempo (Allegro, Allegretto, Scherzo) angewendet werden — in den ächt russischen Nationalgesängen nie anders als in der langsamen Bewegung vorkommen (Adagio, Lento, Andante).*)

Seitens der melodischen Kennzeichen unseres Nationalgesanges stellt sich Folgendes heraus:

Auf den schweren Tacttheilen treffen wir zumeist die Quinten der Accorde an; seltener Octaven und noch seltener Terzen, und zwar letztere nie anders als wenn sie als Terzen der Tonica oder der Subdominante sich erweisen. Ueberhaupt strömt die ganze Melodie der Quinte zu, und fängt sie einmal mit der Octave oder Terz an, so steigt sie gewiß gleich darauf schnell zur Quinte hinauf. —

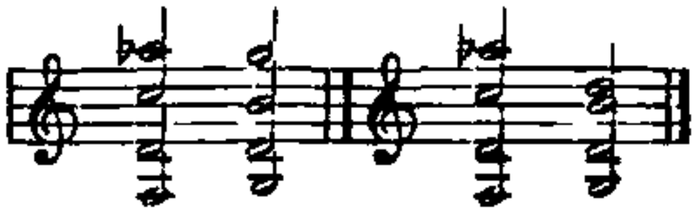
Durchgehende Noten fallen nie auf den schweren Tacttheil. Ueberhaupt finden im russischen Nationalgesange (eben weil er sich unmittelbar aus dem uralten Kirchengesange entwickelt zu haben scheint) gar keine sogenannten melodisch geformten künstlichen Dissonanzen statt, wie z. B. Vorhalte, Verzögerungen und dergleichen. Von Vorausnahmen trifft man nur eine einzige Art, dafür aber auch fast durchgängig, in Cadenzschlüssen angewendet, — nämlich beim Fortschreiten aus der Quinte der Dominante (Secunde der Tonart) zur Tonica erscheint dazwischen noch die Terz der letzteren, wie solches in folgender höchst beliebten und von russischen Natursängern viel angewendeten Schlußformel vorkommt.



Die melodischen Intervallen-Gänge und Sprünge finden mehr oder minder feste Anwendungen. Diatonische Gänge (gemäß der ersten und zweiten der alten Kirchentonarten) bilden den Kern. Terzen-, Quinten-, seltener Quarten- und Sexten-Sprünge kommen auch vor, doch mehr oder minder nach folgenden Regeln: um eine Terz kann die Melodie sowohl steigen als auch fallen; Quintensprünge findet man zumeist von oben nach unten herab; um eine Sexte oder eine Quarte ist nur das Steigen mir vorgekommen.

Die Harmonie befolgt durchaus die alten Folgen von Dreiklängen, wie solche noch bei Palestrina zu finden sind, und in den ältesten Chorälen der deutschen Gemeinden. Dazu gehören namentlich:

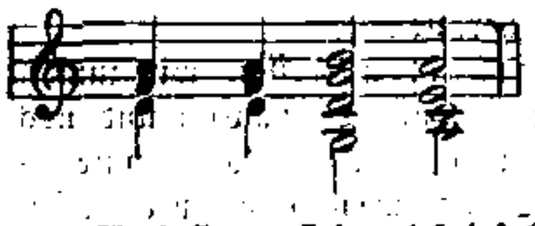
a) Die plagalischen Dreiklangsfolgen, Schlüsse und Halbschlüsse;
b) die Anwendung des weichen Dominantdreiklanges unmittelbar nach dem weichen Tonicadreiklange;
c) die zum öftern vorkommende Halbcadenz in der weichen Tonart, welche aus dem dissonirenden Quintsextaccorde der Subdominante mit kleiner Terz und dem darauffolgenden harten Dreiklange der Dominante besteht, z. B.



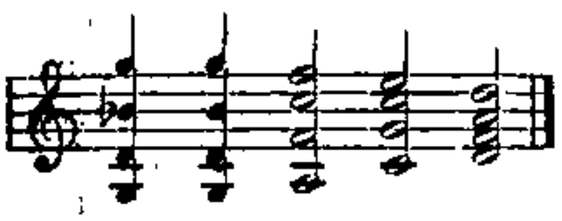
d) Aus dem Dazwischenschieben in Halbcadenzen, zwischen die weichen Dreiklänge der Tonica und

*) Und dieses eben war es, wogegen Werstowskij in der Oper: „Askold's Grab" gefehlt hatte.

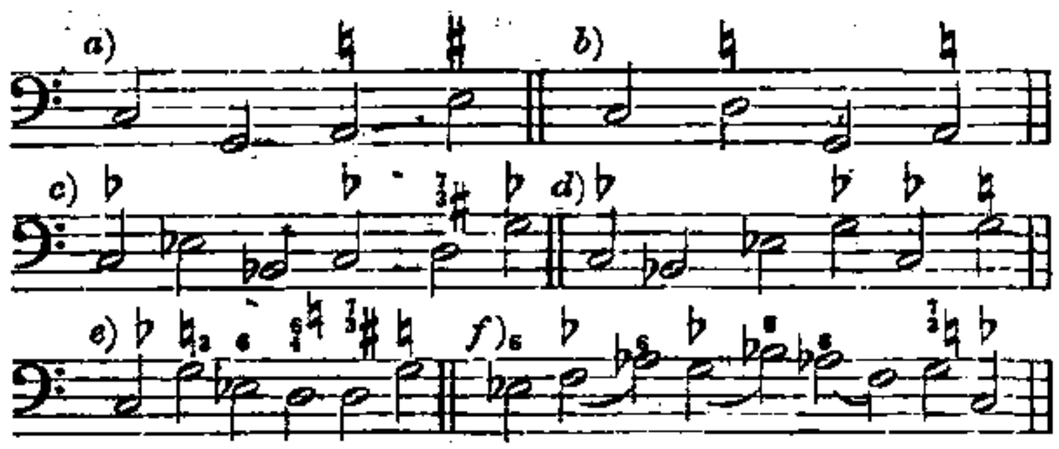
(dann) der Dominante, noch des harten Subdominantendreiklanges, z. B.



Auch findet sich wol bei solchen Halbschlüssen, zwischen dem weichen Dreiklange der Tonica und dem harten der Subdominante, noch der harte Dreiklang der untern großen Secunde (als Sextaccord) vor, z. B.



Außerdem finden zum öftern besonders beliebte Harmoniegänge statt, wie in folgenden Beispielen durch bezifferte Bässe angezeigt sind.



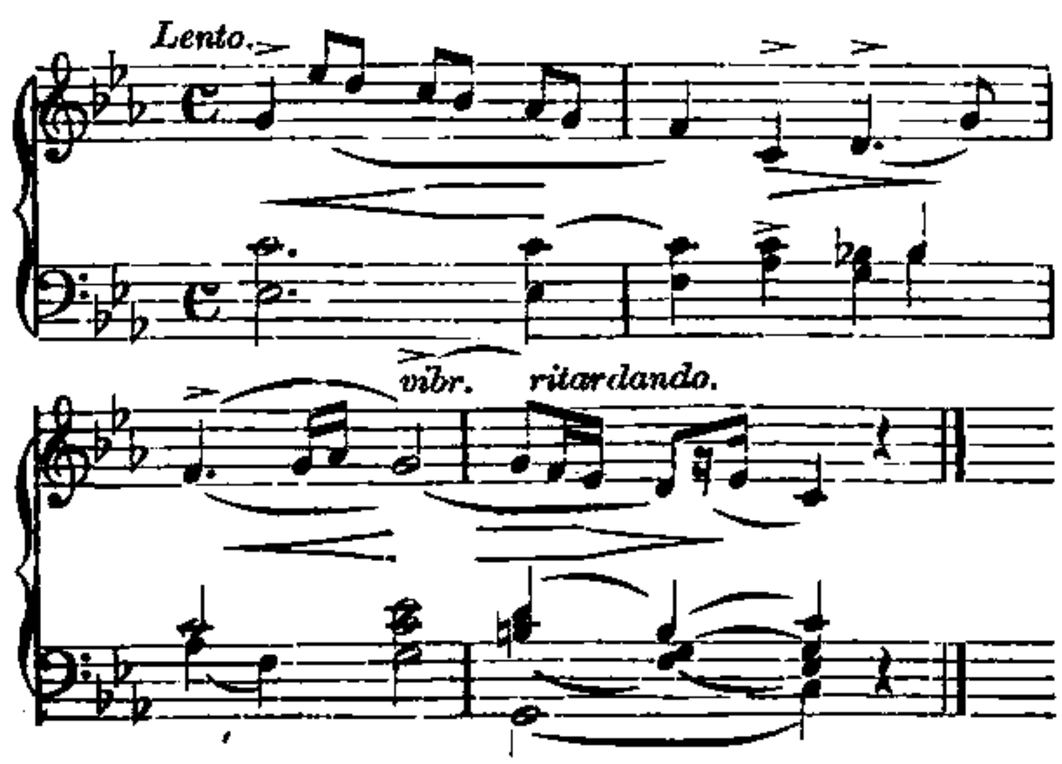
Von dissonirenden Accorden kommt zumeist nur der Dominantseptaccord, höchst selten, und nur als Durchgangsaccord der große Nonen- oder der große Sept-Accord vor. Der kleine Nonen- und der verminderte Septaccord sind dem nationalen Gesange der Russen fremd. —

Dies ungefähr erhält man als Resultat an wahrhaft typischen Schattirungen,*) durch welche sich die russischen Volksmelodien und Glinka's Oper und Lieder von den sogenannten zigeunerartigen, italienisch formulirten Gesängen und Romanzen unterscheiden.

Der genialen Begabung Glinka's gebührt folglich das unbestreitbare Verdienst, die eigentlichen typischen Abzeichen und Sonderlichkeiten unserer Nationalmusik zuerst vor Allen geistig errathen, und dieselben in seinen Productionen mit erstaunenswürdiger Wahrheit wiedergegeben zu haben, trotzdem daß er in der Factur seiner Partituren den ästhetischen Gesetzen des neuern musikalischen Dramas, wie den Regeln der Polyphonie völlig im Sinne der deutschen Schule gerecht gewesen ist. — Glinka's Werke haben in der russisch-musikalischen Welt eine außerordentliche, für die Kunst höchst wohlthätige Reform bewirkt, und werden noch lange Zeit dem jüngeren Geschlechte als Vorbild dienen, so wie sie uns, den Zeitgenossen des Meisters, zur Quelle frischer Kraft und neuen Schaffens geworden sind, obschon - die Wahrheit zu sagen — nicht Alle zum ehrlichen Eingeständnisse dieses Factums sich entschließen können.

(Fortsetzung folgt.)

*) Als Beispiel möge man nachfolgenden Satz betrachten, der genau nach dem letzten Baßschema und nach der Quintenbetonung gemodelt ist und eben aus diesen Gründen völlig national russisch klingen muß und wird.



Mendelssohn's Briefwechsel.*)

Von

F. Brendel.

Schon als vor zwei Jahren die Reisebriefe Mendelssohn's aus den Jahren 1830—1832 erschienen,**) war es die Absicht des damaligen Herausgebers Paul Mendelssohn Bartholdy, eine vollständige Briefsammlung zu veröffentlichen. Der „baldigen Erfüllung dieser Absicht in der ursprünglich angestrebten Ausdehnung stellten sich jedoch Schwierigkeiten entgegen", und der Herausgeber faßte daher den Entschluß, vorläufig sich auf engere Grenzen zu beschränken. Jetzt ist es gelungen, die entgegen stehenden Hindernisse zu beseitigen, und das damals Angestrebte zur Ausführung zu bringen. Die vorliegende Briefsammlung umfaßt die ganze spätere Epoche. Sie beginnt unmittelbar da, wo der erste Band aufhört; der letzte Brief aber ist vom 25. October 1847, also eine Woche vor Mendelssohn's Tode geschrieben.

Es bedarf wol kaum einer Bemerkung, daß dieser Sammlung eine noch bei weitem größere Wichtigkeit beigelegt werden muß, als der früheren. Wenn wir dort nur erst den sich entfaltenden Jüngling vor uns haben und die Schilderung frischer Eindrücke, so wächst hier die Bedeutung mit den größeren Zwecken, mit der Wichtigkeit dessen, was zur Sprache kommt, mit dem Reichthum der Beziehungen, in die Mendelssohn tritt.

Einen Haupttheil bilden auch hier die an Eltern und Geschwister gerichteten Briefe. Daneben aber entfaltet sich nun der ganze Reichthum eines in größeren Verhältnissen sich bewegenden Daseins.

Was schon bei der Anzeige des ersten Bandes hervorgehoben wurde, ist auch hier wieder zu constatiren: der schöne Eindruck, den der Einblick in eine liebenswürdige, zartfühlende,

*) Briefe aus den Jahren 1833—1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy. Herausgegeben von Paul Mendelssohn Bartholdy in Berlin und Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy in Heidelberg. Nebst einem Verzeichnisse der sämmtlichen musikalischen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy, zusammengestellt von Dr. Julius Rietz. Leipzig, Hermann Mendelssohn, 1863. gr. 8. 520.

**) Besprochen in den Nummern 12, 13, 15, 16 des 55. Bandes.

zugleich vom ernstesten Wollen beseelte, durch gediegene allseitige Bildung gehobene Künstlernatur gewährt. Doch tritt uns, Mendelssohn hier bei weitem näher, und was dort oftmals mehr nur noch embryonisch erschien, zeigt sich hier entwickelt; wir erhalten auf diese Weise Gelegenheit, ihn in einer Vollständigkeit kennen zu lernen, die den Meisten doch noch fremd sein dürfte, und auf diese Weise auch ein ganz vortreffliches Material für eine spätere Biographie.

Es ist vor allen Dingen die große Gediegenheit seines Charakters zu betonen, seine Gewissenhaftigkeit, der sittliche Ernst, der beinahe mit einer gewissen Herbheit sich geltend macht. Die lauterste Wahrheitsliebe und Strenge gegen sich selbst ist Grundzug seines Wesens. Solche innere Wahrhaftigkeit aber, die sich durch Nichts von sich selbst abbringen, die sich durch kein Lob zu Selbsttäuschungen hinreißen läßt,*) bildet unter allen Umständen die erste Voraussetzung für eine höher organisirte Natur. Sie ist das, was das Individuum aus den endlichen Schranken emporhebt, und seinen Eintritt in die Sphäre des absoluten Geistes vermittelt. Damit im Zusammenhange steht sein Fleiß, die Gewissenhaftigkeit im Arbeiten, mit der er bemüht ist, das irgend Mögliche, stets sein Bestes zu leisten. Er ringt unablässig darnach, und ist nicht eher befriedigt, als bis er sich selbst genug gethan zu haben glaubt. Diese Eigenschaften treten so entschieden hervor, daß wir sie beinahe als die Basis des Mendelssohn'schen Wesens betrachten müssen. Endlich ist nach dieser Seite hin noch zu betonen, daß überall die Sache in den Vordergrund gestellt erscheint, daß sie das allein Maßgebende ist, während seine Persönlichkeit bescheiden sich zurückzieht. Und auch das ist eine unerläßliche Vorbedingung für jedes von höherem Geiste beseelte Wirken, jenes Wirken, dem der höhere Segen nicht fehlen soll. Es ist in Wahrheit ein leuchtendes Beispiel, welches Mendelssohn hier der jüngeren Künstlerwelt aufstellt, und er erscheint uns nach dieser Seite hin ganz noch wie eine jener alten Künstlernaturen, die unbekümmert um die Welt und das was sie Verlockendes bietet, einzig und allein nur ihrem Ziele nachstrebt. Er fühlt sich beinahe gedrückt von der Oeffentlichkeit, und nimmt nur entgegen, was ihm von selbst zukommt und als ganz ungesuchte Huldigung. Allerdings verkennt er mit dieser Gesinnung in Etwas die Zeitlage. Veränderte Umstände erheischen andere Mittel, und wenn vom Glück nicht so wie er Begünstigte sich immer nur darauf beschränken wollten, würden sie in den meisten Fällen nicht sehr vorwärts kommen. Auch noch in anderer Beziehung erinnert uns Mendelssohn an jene älteren Künstlernaturen. Verhält er sich auch nicht gerade ablehnend gegen manche Zeiterscheinung, so vermag er ihnen doch ebensowenig seine Sympathie zuzuwenden. Es geschieht dies Alles keineswegs im Sinne retrograder Tendenzen. Wir werden weiterhin sehen, wie ihn diejenigen ganz verkennen, die in ihm allein nur einen Beschützer solcher Bestrebungen zu sehen vermeinten. Sein tiefinnerliches Wesen, das fortwährend nach innerer Sammlung strebt, wendet sich lediglich von manchem allzu Geräuschvollen, allzu Aeußerlichen ab. Fügen wir dem Allen noch hinzu, daß überall die strengste Rechtlichkeit, so wie ächte von beiden Extremen gleichweit entfernte Frömmigkeit sich documentiren, so dürfte damit das Bild seines Charakters in seinen Grundzügen festgestellt sein.

Ergreifend ist ferner die tiefe Innigkeit, die ihn mit den Gliedern seiner Familie verbindet, ein wahrhaftes Sich-Einswissen mit derselben in Freud und Leid, so daß die Sehnsucht, der Wunsch, mit ihr vereint leben zu können, fort und fort zum Ausdruck gelangt. Die Sammlung enthält natürlich nur die Briefe Mendelssohn's, ohne die Antworten. Nur ausnahmsweise sind auch einige an ihn gerichtete Schreiben zum besseren Verständniß seiner Antworten mitgetheilt. Unter diesen befindet sich ein Brief von seinem Vater, der uns auch in ihm eine ausgezeichnete Persönlichkeit erkennen läßt. Dieser Brief ist so gut gewählt, daß er wesentlich dazu beiträgt, den oben bezeichneten Eindruck zu bestätigen, die von uns gewonnene Gesammtanschauung zu ergänzen, und so das Familienbild zu runden.

Der Grundton der Briefe ist, trotz aller heiteren Episoden im Einzelnen, im Ganzen ein sehr ernster. Sogar eine gewisse Herbheit stellt sich in späteren Jahren ein, zunächst wol veranlaßt durch tieferschütternde Todesfälle. Manche Täuschung ist auch ihm nicht erspart geblieben. Die zeitraubenden, zu keinem Resultate führenden Verhandlungen mit Berlin mögen ebenfalls dazu beigetragen haben.

Ganz erstaunlich ist seine vielverzweigte, aufreibende Thätigkeit, die ihn kaum zur Ruhe kommen läßt, und hierin in der Ueberanstrengung, in der immer wiederkehrenden Unruhe der Reisen, neben fortgesetztem Arbeiten, Briefschreiben, Dirigiren und öffentlichem Auftreten als Clavierspieler, in dem Aufreibenden des Verkehrs mit dem großen Publicum, in dieser Unmasse von Privatbeziehungen, ist wol auch, neben der Frühreife seines Geistes, ein Grund mit für sein frühzeitiges Ende zu suchen.

Sollen wir nach so viel des Vortrefflichen, hier, wo wir zunächst erst die Grundzüge seines Wesens ins Auge gefaßt haben, auch dessen gedenken, was zu wünschen übrig bleibt, der schwächeren Seiten, die uns entgegen treten, so würde ich vor allen Dingen — was nach anderer Seite hin freilich als ein Glück, als ein großer Vortheil zu betrachten war — des Umstandes Erwähnung thun, daß die Einflüsse sorgfältigster Erziehung zu sehr sich geltend machen, daß in Folge davon zu viel fast des Regelrechten, Normalen sich darbietet, daß man förmlich Verlangen trägt nach etwas Verfehltem, nach einer Extravaganz. Es ist Alles so maßvoll, so fein und nobel, so sehr durch Bildung geglättet, so frei von rein Naturalistischem, Ungezügeltem! Die musterhafte Leitung, die ihm von frühauf zu Theil wurde, hat ihn allerdings ganz außerordentlich gefördert, hat ihn schon früh auf eine Stufe des Gelingens gestellt, die Andere in der Regel weit später erst erreichen. Aber sie ist zugleich der freien Entwickelung seines Wesens doch etwas beengend entgegen getreten. So hoch ferner sein Fleiß, seine Arbeitslust zu schätzen sind, so ist das Alles doch auch nicht frei von einem kleinen Anflug von Pedanterie. Er zwingt sich zum Arbeiten, auch wenn die entsprechende Stimmung dafür nicht vorhanden ist, er findet in der Arbeit als solcher zu sehr Genüge. Hüten wir uns indeß, darauf allzugroßes Gewicht zu legen. Es ist darin nichts Anderes zu sehen, als der dem Lichte nothwendige Schatten, die Kehrseite hervorragender Eigenschaften, die nothwendig ist in dem Complex des Ganzen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Börne sagt von Goethe, er habe Fässer seines Lobes austrinken können, ohne daß es ihn berührt habe. Er bemerkt dies im tadelnden Sinne, ohne zu gewahren, daß er damit eigentlich die höchste Anerkennung ausspricht.

Correspondenz.

Leipzig.

Diese Blätter gedachten schon in voriger Nummer des Gastspiels

des Frl. Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris an hiesiger Bühne. Dieselbe trat neuerdings auch als „Susanne“ in „Figaros Hochzeit“ auf. Frl. Schubert macht bei ihrem Erscheinen sofort einen guten Eindruck, es ist etwas Unschuldiges, Ungezwungenes, was bei ihr zunächst ins Auge fällt. Als Sängerin bewies dieselbe, daß sie eine gute, ja wir möchten sagen, vorzügliche Schule durchgemacht hat, doch zeigte ihre Stimme diesmal etwas Umschleiertes. Ob dies nur Zufall war, oder stets der Fall ist, können wir nicht beurtheilen, da wir die junge, übrigens mit Talent begabte Künstlerin nur in dieser Vorstellung gehört haben. Das Einzige, was uns noch auffällig war, ist, daß bei Frl. Schubert das specifisch Musikalische, namentlich der rein musikalische Ausdruck, noch zu sehr das Uebergewicht über das Dramatische behauptet. Bei fortgesetztem regen Streben wird der Künstlerin es nicht schwer fallen, beides in ein schönes Ebenmaß zu bringen. — Wie man uns versicherte, soll übrigens Frl. Schubert als „Susanne“ ihre früheren Rollen bei Weitem überboten haben. Nachträglich ist sie noch als „Maria“ in der Regimentstochter und in Gounod's „Faust“ aufgetreten. β—.

Sondershausen, den 30. August.

Seit Ihrem eigenen Aufenthalte hier in Sondershausen, Hr. Redacteur, und dem in Ihrem Blatte folgenden Berichte vom 28. Juli, ist unser Musikleben aus localen Gründen etwas farbloser als gewöhnlich verflossen. Von den Concerten, die während dieser Zeit stattgefunden, wäre, da sie fast ausschließlich ältere, genügend bekannte Werke boten, nur aus dem vom 28. August eine neue Ouverture von A. König und das für uns neue Concert für die Violine von Rubinstein hervorzuheben. A. König, ein hiesiger Lehrer, hat mit dieser Concert-Ouverture zum zweiten Male eine größere Instrumentalform auszufüllen versucht, und es ist ihm gelungen, eine effectuirendes Stück zu produciren; er zeigt ein bemerkenswerthes Talent für das Feld der Instrumentalmusik und wir dürfen im Verlaufe der Zeit bei größerer Selbstständigkeit und etwas sorgsamerer Wahl der Motive mit Sicherheit auf tüchtige Leistungen seinerseits rechnen. Von besonderem Interesse ist vorläufig seine in der That meisterhafte Sicherheit in der Handhabung der orchestralen Mittel. — Das interessante, aber äußerst schwierige Rubinstein'sche Concert wurde von unserm Concertmeister Uhlrich sowohl technischer als musikalischerseits musterhaft executirt. —

Das heutige Concert nun hatte in der Zusammenstellung des Programms wieder einen neuen Aufschwung genommen. Es enthielt im ersten Theil Ouverture zu Hans Heiling von Marschner, eine recht hübsche Liedparaphrase von Riemann, einem hiesigen Dilettanten, Scene et Arie aus Fidelio und Ouverture zu Medea von Bargiel; im zweiten Mendelssohns Violinconcert von Himmelstoß jun. gespielt, Ouverture von W. Langhans und die Ideale von Liszt“. — W. Langhans aus Hamburg hatte hier, wie seiner Zeit auch in Ihrem Blatte berichtet worden, im vergangenen Jahre bereits ehrenvoll mit einer Symphonie und einem Concert für die Violine debütirt und wir müssen in der vorliegenden Ouverture einen entschiedenen Fortschritt constatiren. Der Componist documentirt in derselben durch größere Innerlichkeit, schärfere Contraste und Rhythmik und Benutzung der jetzt gebräuchlichen Mittel, daß er dem Fortschritt und den Errungenschaften der Gegenwart bedeutend näher, als in obigen Werken getreten ist; wir können ihm dazu nur Glück wünschen, da wir uns ihrer aus psychologischer Nothwendigkeit nun einmal nicht mehr entschlagen können, wenn wir zu den Lebenden zu zählen wünschen. Die Ouverture zeigt Eigenthümlichkeiten der Programmmusik, doch ist uns von einer poetischen Vorlage weder durch das Programm, noch anderweitig etwas Näheres bekannt geworden; sie bewegt sich in der herkömmlichen Form; die ausgeprägten Motive, unter sich gut contrastirend und in den verschiedensten Wendungen geschickt durchgeführt, zeichnen sich durch anständige Haltung aus und erreichen den Höhepunct ihrer Wirkungsfähigkeit in dem sehr effectvollen Schluß. Die Instrumentation des Werkes ist geschickt und klangvoll; dagegen dürften einige kleine Striche die Wirkung desselben wesentlich steigern. — Bei der Ausführung des Mendelssohn'schen Violinconcerts durch den jungen Himmelstoß, einen Schüler Uhlrich's, wurde man in der That an nichts weniger, als an seine Jugend erinnert, außer allenfalls durch etwas zu viel Feuer im Tempo des ersten Satzes; er spielte es äußerst sicher und verständnißvoll und mit bewundernswerther Sauber- und Leichtigkeit in den Passagen. Himmelstoß ist ein ungewöhnliches Geigentalent, der zweifelsohne noch sehr Bedeutendes leisten wird, wozu ihm aber ein längerer Aufenthalt in einer großen Stadt mit manichfaltigem Kunstleben wesentlich nothwendig sein würde. — Die Ideale von Liszt, obschon unserer Meinung nach mit mehreren seiner anderen symphonischen Dichtungen in Größe der Conception, Ursprünglichkeit und Plastik der Gedanken nicht auf gleicher Höhe stehend, sind doch wieder eine herrliche Gabe des Meisters, die immerhin die meisten, ihm wesentlichen Eigenartigkeiten in sich birgt und wir wissen dem rastlosen Eifer des Capellmeister Stein für diese neue Bereicherung unserer Lisztliteratur großen Dank. Sie wurde von dem mit Liszt's Muse so vertrautem Orchester unter Stein's sicherer und Verständniß-durchdrungener Leitung schwungvoll vorgeführt. —

In gleicher Zeit mit W. Langhaus lernten wir seine Frau und zwar als eine ganz vorzügliche Pianistin kennen. Frau Louise Langhaus ist eine frühere Schülerin von Frau Clara Schumann und beherrscht ihr Instrument nach jeder Seite mit spielender Leichtigkeit, besitzt aber neben ihrer sehr bedeutenden Technik vor Allem eine gründliche allgemeine musikalische Bildung, welche sie sowol in ihrem Spiel, als auch in ihren Compositionen bethätigt; der größere Theil der letzteren indessen, welche im Druck erschienen, ist dies noch unter ihrem früheren Namen Louise Japha. Sie producirte sich hier in einigen Privatkreisen in Trios von Schumann und Beethoven, der zweiten Sonate mit Violine von Raff und in reiner Claviermusik von Chopin, Schumann, Liszt u. A. Wir hatten dabei einen wahrhaften Kunstgenuß, da man in ihrem durchgeistigten Spiel nur Musik hört, das Technische aber, das bei ihr, wie auch die Wahl der einzelnen Piecen zeigte, nur Mittel zum Zweck ist, gänzlich vergessen kann. Unter ihren letzten eigenen Erzeugnissen war uns von hohem Interesse eine Transcription des Scherzo aus dem Streich-Quartett in Es von Cherubini, die eine bedeutende, erprobte Gewandtheit in dergleichen Uebertragungen kund giebt; das von Frau Langhans Hinzugethane, dem Charakter der Composition vollkommen analog und den Effect des Ganzen wesentlich erhöhend, macht das Scherzo zu einem höchst wirkungsvollen Clavierstück ohne ungewöhnliche Schwierigkeiten, welches wir hiermit Clavierspielenden warm anempfehlen; erschienen ist es unlängst bei Böhme in Hamburg. — Ueber unsere letzten Loh-Concerte werde ich Ihnen am Schluß der Saison berichten.

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Die historische Forschung und die Philosophie. Von jeher haben die Erfahrungswissenschaften mit der philosophischen Betrachtung der Dinge bald mehr bald weniger sich im Streit befunden. Die Erfahrungswissenschaften waren neidisch und unterlagen immer der Versuchung einer unberechtigten Ueberhebung. Allerdings hat auch die Philosophie sich Einseitigkeiten und Ungerechtigkeiten zu Schulden kommen lassen, und die Opposition der Erfahrungswissenschaften war zum Theil begründet. Man hat ihr den Vorwurf gemacht, daß sie willkürlich verfahre, hineintrage, den Erscheinungen Gewalt anthue, und deßhalb um so mehr gemeint, sich auf den angeblich unantastbaren Boden der Thatsachen zurückziehen zu müssen. Noch schwerer aber fällt ins Gewicht, was den Erfahrungswissenschaften entgegen zu halten ist. Selbstverständlich bildet auf dem Gebiete der Geschichte die specielle

Erforschung des Thatsächlichen den Ausgangspunct für jede Betrachtung. Sie ist die Basis, auf der allein die Letztere sich zu erheben vermag, und ohne diese nicht möglich. Aber man hüte sich, das, was nur den Anfang bildet, für das Ganze zu nehmen. Die Zusammenstellung des Thatsächlichen ist an sich Nichts weiter, als eine Vorarbeit, und erhält erst ihre Bedeutung, wenn sie ausmündet in die höhere Betrachtung. Erst die Letztere ist es, welche einen absoluten Werth zu verleihen vermag und den Geist dauernd befriedigen kann. Sie ist Zweck und Ziel aller vorausgegangenen Anstrengungen. Nur wo das Licht des Gedankens eingedrungen, ist Beherrschung des Materials möglich. Die historische Forschung bei der Vertiefung in das Detail verliert leicht den Blick über das Ganze; man vermag vor dem Wust von Thatsachen zu keiner Beherrschung des Stoffs zu gelangen, die Darstellung ist schwerfällig und läßt die Mühseligkeit des Zusammentragens erkennen, und wo man Gesichtspuncte aufzustellen sucht, sind dieselben einseitig oder ganz zufällig gewählt. Dabei macht es einen keineswegs erfreulichen Eindruck, wenn man sieht, wie die Männer der Quellenforschung hoch zu Roß zu sitzen lieben, pochend auf das Gewicht der Thatsachen und die Unantastbarkeit derselben, während doch jeder Tag eine Ergänzung, Berichtigung oder Widerlegung bringen kann und in Wahrheit fort und fort bringt, da immer neue Quellen entdeckt werden, welche den Vorgängern unbekannt geblieben waren.

Als Niebuhr's gelehrte Forschungen über die älteste römische Geschichte, welche durch dieselben in Zweifel gezogen wurde, Aufsehen zu erregen begannen, sprach sich Hegel heftig dagegen aus, indem er bemerkte, es scheine in weiten Kreisen für das Erforderniß einer aus den Quellen schöpfenden, gelehrten und geistreichen Geschichtsschreibung angesehen zu werden, solche hohle Vorstellungen auszuhecken, und sie aus einem gelehrten Auskehricht entfernter äußerlicher Umstände, der beglaubigtsten Geschichte zum Trotz, keck zu combiniren. Goethe aber erklärte, wenn die Römer groß genug gewesen seien, ihre älteste Geschichte zu dichten, so sollten wir groß genug sein, daran zu glauben.

Will man ein Beispiel für den entgegengesetzten Fall, so kann an einen Aufsatz von David F. Strauß über Justinus Kerner in des Ersteren vermischten Schriften erinnert werden. Es wird darin das Wesen des Dichters, seine Hinneigung zum Schwermüthigen, der Riß in seinem Wesen, der Bruch mit der Wirklichkeit, die Bevorzugung der Nachtseite des Daseins, aus seinem Umgang mit den Geistern Abgeschiedener erklärt, und Kerner schrieb als Erwiderung das Spottgedicht:

Nasen kluger Philosophen,
O, wie fein ihr ausgewittert,
Daß der Hölle Feuerofen
Und die Geister mich zersplittert.
Schmerz ist Grundton meines Wesens,
Von Natur ihm eingeblasen, u. s. w.

Man entnimmt aus diesen Beispielen, um was es sich handelt: in dem ersterwähnten Falle eine sehr begründete Zurechtweisung der Erfahrungswissenschaft mit ihrer ganz willkürlichen Betrachtungsweise. In dem zweiten ein Beleg für die umgekehrte Erscheinung. Die Deduction von Strauß ist in sich ganz consequent und scharfsinnig; so lebendig und mit so großer Liebe aber auch dieselbe geschrieben ist, so ist sie doch nicht aus einer Durchdringung mit jener dichterischen Persönlichkeit erwachsen, nicht aus einer vollen und gesättigten Anschauung entsprungen, nicht Resultat inneren Erlebnisses, sondern ohne das Letztere der Erscheinung nur aufgedrückt. Kerner's Umgang mit Geistern ist nicht, wie dort dargestellt wird, der Grund für seine dichterische Eigenthümlichkeit, er ist Folge seines natürlichen Wesens, und ergiebt sich in gleicher Weise daraus, wie sein dichterisches Wesen.

Einer ähnlichen Erscheinung begegnen wir auf dem Gebiete der Geschichte der Musik, und es ist dies der Grund, weßhalb dieser Gegenstand hier zur Sprache gebracht wurde. Auch hier befehden sich beide Parteien, auch hier sehen wir, wie diejenigen, welche die Seite der gelehrten Forschung vertreten, fort und fort sich zu überheben versuchen, und denjenigen, die diese Thatsachen weiter zu verarbeiten bestrebt sind, die Berechtigung bestreiten möchten.

Im Gegensatz zu solchem extremen Verfahren ist das allein Richtige, daß beide Theile lernen müssen, sich gegenseitig zu vertragen. Die philosophisch-ästhetische Betrachtung muß fort und fort aus den Thatsachen neue Anregung schöpfen, die Erfahrung dagegen wird die Verlebendigung ihres Stoffs, die Befruchtung mit Ideen von größerer Tragweite nur von dort sich anzueignen vermögen. Das Ziel ist innere Durchdringung, Verschmelzung beider Seiten. Nur wo die philosophisch-ästhetischen Bestimmungen aus dem vollständig durchlebten Empfindungsgehalt heraus entwickelt, wo sie das Ergebniß lebendiger Erfahrung sind, ist die Gewißheit vorhanden, daß sie dem Thatsächlichen entsprechen, daß beide Seiten sich decken. Umgekehrt müssen die Erfahrungswissenschaften mit wirklich aus der Sache sich ergebenden Gesichtspuncten zu operiren verstehen; sie dürfen nicht, wie bisher so oft, mit willkürlichen Voraussetzungen herantreten, nicht ihr subjectives Belieben zur Richtschnur machen. Verfasser von Monographien pflegen gemeinhin ihre Helden über alle Anderen zu stellen, in anderen Fällen werden einzelne Epochen der Kunstentwicklung bevorzugt, als die einzig wahren bezeichnet, während man dann mit der größten Willkür von der Welt plötzlich Halt macht, und alles Uebrige über Bord wirft, so namentlich was die neueste Zeit betrifft im Hinblick auf die Vergangenheit. Es ist nicht viel mehr, als subjectiver Eigensinn von den Geschichtschreibern, solche Grenzlinien ziehen zu wollen, wie es einem Jeden gerade in den Kram paßt. Das Alles muß durch die philosophische Betrachtung geregelt werden.

Natürlich ist dieses Ziel nicht mit einem Male erreicht. Nur schrittweise vermag man sich demselben zu nähern. Je mehr es gelingt, um so mehr wird auch die Darstellung als aus einem Gusse erscheinen, werden die beiden Extreme verschwinden, so daß sie als getrennte nicht mehr vorhanden sind. Auf der letzten und höchsten Stufe ist die Geschichtschreibung selbst eine künstlerische That. Der Geschichtschreiber soll auf der Höhe seiner Zeit stehen, nicht wie bisher so oft sich reactionair gegen dieselbe verhalten, er soll den Geistesgehalt seiner Zeit verstanden und in sich aufgenommen haben, aber er soll ihn so in die Darstellung hineinzuarbeiten verstehen, daß derselbe als ein von außen herangebrachtes Element, als eine selbstständige für sich bestehende Seite gar nicht mehr sich darstellt. Das Philosophisch-Aesthetische soll wieder als in das Unmittelbare umgesetzt, als aus der Betrachtung der Thatsachen unmittelbar hervorgegangen erscheinen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 5. August concertirten in Ems Frl. Deschamps (Harmonium), Frl. Peschel (Piano), Hr. A. Batta (Violoncello), Herr Geraldy (Gesang) und Hr. Haumann (Violine).

— Im letzten Concerte des Mozarteums in Salzburg wirkten Joachim und Ferd. David mit. Ersterer spielte die Gesangsscene von Spohr.

— Vieuxtemps, Jaell und Servais concertirten am 21. August gleichzeitig mit großem Erfolg in Homburg. Daselbst sang auch Frl. Adeline Patti. Dieselbe ist den nächsten Winter für einige Vorstellungen an der italienischen Oper in Paris gewonnen worden. Ihre anfängliche Forderung von 3000 Frcs. für die Rolle ist ihr nicht bewilligt worden, wol aber ein angemessener Theil der Tageseinnahme bei erhöhten Preisen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Auf dem Oybin bei Zittau fand am 23. August eine von den Gesangvereinen der dortigen Umgegend veranstaltete Musikaufführung statt, deren Ertrag für das in Zittau zu errichtende Marschner-Denkmal bestimmt war.

— Bei dem am 8., 9., 10. und 11. September in Worcester abzuhaltenden großen Musikfeste beabsichtigt man vorzugsweise deutsche Musik zur Aufführung zu bringen.

— Der niederländische Nationalsängerbund feierte am 4. und 5. August ein Sängerfest. Den Preis nach dem Wettgesange erhielt die Liedertafel in Amsterdam.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die schon an mehreren deutschen Bühnen mit Erfolg gegebene Oper von Gustav Schmidt: „La Réole“ wurde am 20. Aug., dem Geburtstage des Churfürsten von Hessen, in Cassel als Festvorstellung mit Glück gegeben.

— Bei Gelegenheit des deutschen Fürstentages wurde in Frankfurt Rossini's „Barbier“ (!) und in Darmstadt Gounod's „Königin von Saba“ (!) gegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hofcapellmeister Franz Abt in Braunschweig erhielt vom Könige von Preußen die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Pasdeloup, der Gründer der populairen Concerte in Paris, der Professor Sancy am Conservatorium und der musikalische Kritiker P. Scudo haben vom Kaiser der Franzosen das Ritterkreuz der Ehrenlegion erhalten.

Vermischtes.

Berichtigung.

Aus der Grafschaft Mark. In Nr. 7 dieser Zeitschrift vom 14. August d. J. werden bei Besprechung des Buches „Mozart" von Ludw. Nohl die Bewohner des Heimathlandes dieses musikalischen Schriftstellers als identisch mit ihm in Bezug auf seine in seinen Schriften documentirte Richtung geschildert. — Wir können aus langjähriger Erfahrung constatiren, daß diese Annahme eine völlig irrige ist, daß Hr. Nohl sich vielmehr hier bei uns fast gänzlich isolirt mit seinen Principien und Ansichten finden würde.

Es ist wahr, eine „derbe Biederkeit" zeichnet die Bewohner der rothen Erde aus, aber dieser Charakterzug ist ja gerade das Gegentheil des „Idyllisch-Gemüthlichen", der Hinneigung zum „Cultus des Formenschönen". — Vielmehr möchte aus jenem Charakterzuge die Neigung zum Energischen, Kräftigen, Farbenreichen und Effectvollen in der Musik entspringen.

Daß es so ist, lehrt die Erfahrung. Mozart wird seit längerer Zeit in der Heimath des Hrn. Nohl fast zu wenig gepflegt. In Concerten und Privatkreisen sind Beethoven und Rob. Schumann bei Weitem vorherrschend; auch begegnet man oft Mendelssohn, Schubert und Gade, und selbst Liszt und Wagner haben eifrige und für ihre Richtung begeisterte Anhänger. Daß das Publicum im Allgemeinen mit dieser Richtung der tonangebenden Künstler und Kunstfreunde harmonirt, wird schon dadurch bewiesen, daß man hier zu Lande noch sehr gewohnt ist, „Rücksichten" auf den Geschmack des Publicums zu nehmen.

Beethoven wird weniger mehr aus seiner ersten, sondern größtentheils aus der mittleren und letzteren Periode zu Gehör gebracht und man brauchte keinen Augenblick Bedenken zu tragen, seine neunte Symphonie aufzuführen, wenn nur die genügenden Kräfte zur Darstellung herbeizuschaffen wären.

Wir bezweifeln den wahren und hohen Kunstwerth Mozart'scher Werke nicht im mindesten, wenn wir behaupten, daß sie hier bei unserm Publicum am wenigsten zünden, enthusiasmiren; hier will man aufregende ergreifende Werke, die das starke Nervensystem der „derben Biederkeit" zu erschüttern vermögen. Das ist die hier wirklich vorherrschende musikalische Richtung. —

Wir konnten den uns gemachten Vorwurf der conservativen nüchternen Gemüthlichkeit nicht mit Stillschweigen hinnehmen, deshalb die kleine Entgegnung.

— Verdi hat sich mit dem Director des pariser Opernorchesters überworfen, in Folge dessen Dietsch seinen Rücktritt nehmen mußte. An seine Stelle ist der Musikdirector Haink von Lyon getreten. Man soll das Verfahren Verdi's sehr übel in Paris aufgenommen haben

Musiker-Gesuch.

In einer fürstlichen Capelle sind die Stellen: eines ersten und drei zweiten Violinisten unter vortheilhaften Bedingungen zu besetzen. Dieselben eignen sich vorzüglich für junge Künstler, die ihre Laufbahn beginnen wollen, da sich ihnen zugleich Gelegenheit zu weiterer Fortbildung bietet.

Das Nähere ist auf portofreie Anfragungen zu erfahren in der Expedition dieses Blattes.

☞ Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß zum 58. Band der Zeitschrift.

Bekanntmachung.

In der am 10. Juli 1863, Nr. 2 des 59. Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik" erlassenen Bekanntmachung ist außer Joachim Raff's Composition des Gedichtes „Deutschlands Auferstehung", welcher der von Herrn Musikalienverleger C. F. Kahnt ausgeschriebene Preis zuerkannt wurde, die ebenfalls für Männerchor und Orchester gesetzte und mit dem Motto: „Deutschlands Banner, Lied und Wort eint in Liebe Süd und Nord" bezeichnete Cantate mit ganz besonderem Nachdruck hervorgehoben worden, weil dieselbe ihre Aufgabe mit ungewöhnlicher Energie erfaßt und bei edelster Haltung das Gepräge großer Kraft und Frische trägt. Leider berücksichtigt dieselbe nicht allenthalben die Forderungen praktischer Ausführbarkeit. Als Componist dieses Werkes hat sich

Herr **Otto Singer** in Dresden

ergeben und machen wir hiervon in ehrender Anerkennung öffentlich Mittheilung.

Leipzig, Zwickau und Altenburg im August 1863.

Dr. F. Brendel. Dr. E. Klitzsch. Dr. H. Langer. C. Riedel. Dr. W. Stade.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Seit unserer letzten Bekanntmachung in Nr. 2 sind dem Vereine als Mitglieder beigetreten:

Frau Cosima v. Bülow, geb. v. Liszt in Berlin,
Frau Louise Langhans, geb. Japha in Hamburg,
Frl. Emmely Palm, Schriftstellerin in Leipzig,
Frl. Emilie Ligand, Concertsängerin in Leipzig.

II. Außerdem haben wir mehrfachen an uns gerichteten Anfragen zu Folge, ob auch Personen, die in Gemäßheit der Statuten nicht unmittelbar zur Mitgliedschaft berechtigt sind, als inactive Mitglieder zuzulassen seien, bei dem Gesammtvorstande

einen § als Zusatz zu den Statuten befürwortet, durch welchen eine Classe inactiver Mitglieder creirt werden soll, jedoch unter der Beschränkung, daß diesen inactiven Theilnehmern von den in den Statuten unter § 36 gewährten Rechten nur die unter 4, 5, 6 und 10 verzeichneten gewährt werden dürfen,

und bereits auch dessen Genehmigung erhalten. In Folge dessen sind als inactive Mitglieder dem Allgem. Deutschen Musikverein beigetreten:

Miß Prudence Leff in Oxford,
Miß Mary Leff in Oxford,
Frau Wilhelmine Selke in Glückstadt,
Frau Rosa Maß in Güstrow in Mecklenburg-Schwerin.

III. An außerordentlichen Beiträgen sind der Casse der Vereins zugegangen:

ein außergewöhnlich erhöhtes Eintrittsgeld von 20 Thlrn. von Sr. Excellenz dem k. k. Botschafter Hrn. Freiherrn Alexander v. Bach in Rom, und
1 Thlr von Hrn. G. Rebling, k. Musikdirector in Magdeburg als statutenmäßiger Beitrag von einem Wohlthätigkeitsconcert.

worüber hiermit dankend quittirt wird.

Leipzig, 14. August 1863. **Die geschäftsführende Section des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhne in Mainz.

Leipzig, den 11. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.

Neunundfunfzigster Band.

B. Wetermann & Comp. in New York.
F. Schreiterbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Jourij v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Briefwechsel (Fortsetzung). Von F. Brendel. — Emanuel Bach's Claviersonaten. Neu herausgegeben von H. v. Bülow. — Correspondenz (Leipzig, Eisenberg). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Artistischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Jourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Im Jahre 1838 fing Glinka die Composition einer neuen Oper: „Rußlànn und Ljudmìlla" an, welche aber nicht vor 1842 beendet wurde und in demselben Jahre, am Jahrestage des Erscheinens der ersten Oper, in Scene ging. Es ist außerordentlich zu bedauern, daß die völlige Planlosigkeit des Textbuches und infolge dessen auch ein theilweiser Mangel an Einheitlichkeit und allgemeiner Färbung in der Musik selbst diesem Werke zum Hinderniſse wurden, so daß es nicht den grandiosen Eindruck machte, welchen zu hoffen das eminente Talent Glinka's berechtigte. Und in der That ist es ein sonderbares Phänomen, daß jede beliebige Nummer dieser Oper in einzelner, abgesonderter Vorführung, sei es mit Orchesterbegleitung oder nur am Claviere, durch ihre unzählbaren musikalischen Schönheiten uns von dem Riesenfortschritte überzeugt, welchen der geniale Autor seit seinem ersten Auftreten in der Kunst gemacht hatte; zugleich aber diese glänzenden Erzeugnisse der Vereinbarung von Talent, Wissen und Geschmack auf der Bühne gleichsam Eines dem Andern im Wege stehen, gleichsam einander erdrücken, und demzufolge ein Jedes des ihm eigenen Reliefs verlustig geht. Daher erscheint denn auch diese Oper auf den Brettern, mit Ausnahme vielleicht einiger wenigen Scenen, nicht genug belebt, nicht genug begeistet, — ja, fast könnte man sagen langweilig. Mit welchem Entzücken hört man in Concerten oder in Privatsalons den Arien des Finnen, Rußlànns, Farlàffs, der Gorißlàwa, Ratmirs zu; oder dem Finale des ersten Aufzugs, oder dem persischen Chore u. s. w. Mit welcher Begeisterung, mit welcher Bewunderung für das Talent des großen Meisters begegnet man den tausendfältig in allen diesen Nummern ausgestreuten musikalischen Schönheiten! Und welchen Schmerz, welchen Aerger empfindet man, wenn man dasselbe Werk im Theater hört! Alle die so fein gedachten einzelnen Schattirungen gehen durch die Leblosigkeit der Handlung fast spurlos verloren! Wie langgespreizt und endlos erscheinen alsdann die Arien des Finnen und Rußlànns, sowie das Quartett des ersten Acts! Wie möchte man fast bezweifeln, daß das uns als geistvoll bekannte Rondo Farlaffs ein und dasselbe sei mit jenem farb- und charakterlosen Geschwätze auf der Bühne! Wie unmotivirt und nicht recht faßlich bedünkt dem Zuhörer der persische Chor! — Um im Theater die Möglichkeit zu erzielen, die eigentliche Schönheit und Lieblichkeit dieser Musik als Musik zu würdigen, blieb mir stets nur ein Mittel übrig, nämlich: die Augen zuzumachen, und durchaus nicht daran zu denken, was auf der Bühne vorging, um desto besser und desto mehr mich mit ganzer Seele einzig und allein in den Ocean der mich umfangenden Zaubertöne zu versenken, und solcher Art nach allen jenen so wohlbekannten musikalischen Schönheiten zu haschen, nur in ihnen zu schwelgen! —

Außer diesen zwei Capitalwerken hat Glinka Rußland mit noch gar vielen anderen wundervollen Compositionen beschenkt, — mit Compositionen, welche auf dem Gebiete nicht nur russischer, sondern auch jedweder Musik gewiß für Musterwerke gelten können. So gab er im Jahre 1840 zwölf Romanzen heraus auf Texte von Nestòr Kukol'nick, unter dem allgemeinen Titel: „Abschied von Petersburg" (Proschtschànie ss' Peterbùrgomm); *) 1842 (oder 1843) erschienen Ouverture, Zwischenacte und Lieder zum Drama „Fürst Chólmskij", von demselben N. Kukol'nick; 1845 — die erste spanische Ouverture (Jota Aragonese); 1848 — die Scene aus dem russischen Volksleben (Kamàrinskaja), dieses Chef-d'oeuvre polyphonischen Styls; **) 1851 — die zweite spanische Ouverture (Jaleo de Xeres); 1856 — die Triumph-Polonaise zur Krönung des gegenwärtig regierenden Kaisers. — Außer diesen symphonischen Compositionen für Orchester entstanden in den Zwischenepochen noch sehr viele der reizendsten

*) Glinka gedachte um jene Zeit ins Ausland zu reisen, doch verzögerte sich die Ausführung dieses Planes bis 1844.

**) Nur freilich muß es mit völlig nationaler Auffassung ausgeführt werden.

Balladen, Romanzen und Lieder (wol mehr als fünfzig an der Zahl), von denen ich auf die folgenden, als auf die bemerkenswerthesten, hinzuweisen für nothwendig erachte: „Die nächtliche Heerschau" (Uebersetzung von Shukowskij); Gretchens Lied aus Faust (Uebersetzung von Huber); das Mazurkalied (Nur küssen, całować, zu polnischem Texte); die Romanzen: „Sag an, weshalb erschienst du mir"; — „O bleibe fern, Versuchung"; — Wiegenlied"; — Erfüllt mein Herz ein bitrer Gram" (Gebet, von Lermontow) u. a. m.

In seinen eigenhändigen Memoiren erwähnt Glinka einer in Paris im Jahre 1853 componirten „Ukrainer Symphonie" (zum historischen Romane „Taràß Bùl'ba" von Gógol'); allein zum steten Bedauern aller zahlreichen Freunde und Verehrer Glinka's erzählt der Autor bald darauf, daß die Partitur durch Schuld eines gewissen Pedro Fernandez (eines von Glinka als Zehrpflanze eingenisteten Hidalgos) vernichtet worden sei (wahrscheinlich verbrannt). Gleichfalls bleibt es ein Schaden für unsere Musikliteratur, daß Glinka seine Idee nicht ausführte, eine dritte Oper zu schreiben, zu deren Vorwurf er sich das Drama: „Die Doppelgattin" vom Fürsten Schachowskoj erwählt hatte.

Im April 1856 verließ Glinka abermals Petersburg und siedelte nach Berlin über, um unter Anleitung seines Lehrers und Freundes Dehn die alten Tonarten der abendländischen Kirche noch gründlicher zu studiren. Im Januar des folgenden Jahres 1857 wohnte er, obschon von schweren Körperleiden befallen, auf besondere Einladung doch noch einem Concerte am königl. preußischen Hofe bei, in welchem, weil Meyerbeer darauf bestanden hatte, auch das Trio aus dem Epilog zur Oper: „Das Leben für den Czaaren", ausgeführt wurde. Allein schon in der Nacht vom $^{3}/_{14}$. auf den $^{4}/_{15}$. Februar segnete der geniale Reformator unserer russisch-nationalen Musik das Zeitliche in einem Alter von nicht vollen dreiundfünfzig Jahren.

Schon während Glinka's Lebzeiten, zumeist eben durch ihn zu regerem Leben geweckt, hatten seine Zeitgenossen, besonders aber die jüngeren unter den Musiktreibenden in Rußland überhaupt, sich der vaterländischen Richtung zugewendet, — und gar bald zeigten sich am Kunsthorizonte einige nicht unbedeutende Talente. Dennoch hat bis jetzt noch Keiner derselben Glinka überflügelt, — ja, kaum noch eine gleiche Höhenstaffel erreicht, wenn auch mehrere von ihnen gewiß als würdig anzuerkennen sind, unter den Besseren der europäischen Künstler überhaupt ihren Platz einzunehmen. —

Obschon in diesen Skizzen mein Augenmerk vorzugsweise auf die nationale Richtung in den Productionen unserer vaterländischen Tonsetzer gerichtet ist, so wäre es doch unbillig, über die anderweitigen Arbeiten derselben ein Schweigen beobachten zu wollen, weil dieselben gerade nicht immer russische Musik zum Gegenstande gehabt haben.

Demzufolge gebietet mir die Pflicht eines historischen Berichterstatters, nachträglich noch auf die erste bedeutendere Production Alexèj L'wow's hinzuweisen, welche zu Anfange der dreißiger Jahre, also noch vor dem Erscheinen der Glinka'schen Oper, veröffentlicht wurde: ich meine nämlich seine auch im übrigen Europa rühmlich bekannte Bearbeitung des Stabat mater von Pergolese. L'wow hat dieses Werk nicht nur mit moderner effectvoller und gleichwohl der religiösen Stimmung desselben entsprechender Instrumentation versehen, sondern auch einige der Nummern dieser ursprünglich nur zweistimmigen Cantate mit vielem Geschicke für großen vierstimmigen Chor eingerichtet. Besonders grandios erscheint in solcher Umarbeitung der letzte Satz (in C moll), welcher von L'wow als Fuge für Chor behandelt ist.

Alexej L'wow ist der älteste Sohn des Geheimraths Fedor L'wow, eines seiner Zeit bekannten Dilettanten und Musikkenners, welcher seit Bartnjänskij's 1825 erfolgtem Tode der kaiserlichen Capelle als Director vorstand. Seit frühester Jugend schon wurde der junge L'wow von seinem Vater zum ernsten Studium der classischen Musikwerke alt-italienischer (Durante'scher) und deutscher Schule angehalten. Als Techniker wandte er sich dem Violinspiele zu, und erwarb sich noch vor den zwanziger Jahren sogar den Ruf eines bedeutenden Virtuosen auf diesem Instrumente, obschon er in socialer Beziehung es vorzog, seine durchaus nur dilettantische Stellung zur Künstlerwelt beizubehalten. Als Componist wurde er 1833 allgemeiner bekannt durch die Musik zur Shukowskij'schen, russischen Umarbeitung der bekannten Hymne: God save the king (russisch: Bòshe, Tsarja ehrani). Diese Melodie war nämlich dem Kaiser Nicolaus als für Volksgesang besonders passend vorgestellt worden, und wurde nun demgemäß sofort laut Ukas dem russischen Volke als wohl bestallte Nationalhymne octroyirt.

Es wird Niemanden einfallen zu leugnen, daß diese Melodie in der That außerordentlich schön ist, — ja, daß dieselbe von deutschem Standpuncte aus sehr viel Volksthümlichkeit enthält. Dennoch ist es ebenso augenscheinlich, daß diese uns anbefohlene Nationalhymne [mit Ausnahme allenfalls der gleich am Anfange ertönenden plagalen Accordfolge] durchaus nichts russisch-Volksthümliches enthält. Denn die melodischen wie harmonischen Wendungen sind sammt und sonders solcher Art, wie sie nur in alt-italienischen oder deutschen Kirchencompositionen vorkommen. Man vergleiche nur mit jener Hymne die allbekannte Melodie: „O sanctissima, o piissima", so wird man sogleich die deutsche Quelle finden, aus welcher die russisch sein sollende Hymne geschöpft ist.

Deshalb wird denn auch diese sogenannte Volks- oder National-Hymne wol in allen Kirchen, Regimentern, Cadettencorps, Theatern und anderweitigen Etablissements des Reiches, wo Chorgesang gelehrt und getrieben wird, an gewissen Staatsfeiertagen exoffizio ausgeführt, ist aber trotzdem, selbst bis auf den heutigen Tag, — also nach vollen dreißig Jahren officiellen Daseins, — dem Kerne der Nation, d. h. dem Landvolke, vollkommen fremd geblieben, wie sie denn auch dem gebildeten, aber national fühlenden Russen durchaus gleichgültig ist, und nicht den geringsten Eindruck auf ihn hervorbringt. Im Epilog der Oper: „Das Leben für den Czaaren" ist ein prachtvoller, grandioser Chor, dessen Text dem Inhalte der Hymne analog ist. Seit einigen Jahren hat man bei Gelegenheiten, wo man sonst die Hymne zu singen pflegte, angefangen zuweilen diesen Chor auszuführen, und meiner Meinung nach thut man recht, weil der letztere durchaus volksthümlicher, ja, sogar kräftiger klingt, und schon weit beliebter ist, als die L'wow'sche Hymne. Daher bin ich der festen Ueberzeugung, daß die ächt-russische Melodie Glinka's über kurz oder lang die von der Nation nicht selbst erwählte Volkshymne verdrängen wird.

Von 1835 bis 1861 bekleidete L'wow — außer anderweitigen, theils militairischen, theils staatsdienstlichen Chargen, — auch noch den Posten des Directors der Hofcapelle als Nachfolger seines Vaters. Damit darauf mit diesem Amte zugleich die Function der Censur geistlicher Compositionen für griechisch-russischen Ritus verbunden wurde, so muß es allerdings

sehr auffallen, daß im Verlaufe der letztverwichenen 20—30 Jahre bei uns, außer den zahlreichen eigenen Productionen des Censors, höchst sparsam neue geistliche Gesänge auch anderer Componisten zur Oeffentlichkeit gelangten, obschon vor dieser Zeit doch Werstowskij, Warlamow und besonders der Ober-Geistliche Pjötr Turtschaninow in diesem Musikfache sich mit Erfolg bekannt gemacht hatten. Auch war mir mehrmals Gelegenheit geworden, recht hübsche Compositionen dieser Art von Gawriil Lomakin (Dirigenten der Sängercapelle des Grafen Scheremètjew) sowie von Nicolaj Bachmetjew*) in Privataufführungen zu hören, ohne daß diese interessanten Werke das Imprimatur erlangen konnten.

Was nun die in der That durch ihre Menge in Erstaunen setzenden Compositionen Alexej L'wow's anbetrifft, so glaube ich die zur eigentlichen Musica sacra unserer Kirche zugerechneten ohne Weiteres überspringen zu können, und da seine Opern zu besprechen weiterhin, bei Erwähnung ihrer Aufführungen, eine passendere Gelegenheit sich finden wird, so bleibt mir nur noch übrig, seines unstreitig größten und schönsten Werkes, d. h. seiner eigenen Musik zur Passionshymne: Stabat mater dolorosa, sowie seiner Violincompositionen (der Concerte, Phantasien, eines concertirenden Duos für Violine und Violoncell u. s. w.) zu gedenken. Jenes in Form eines Oratoriums ausgearbeitete, in der That höchst preiswürdige Werk L'wow's, nicht zu verwechseln mit seiner schon oben erwähnten Bearbeitung der Pergolesi'schen Musik, wurde zu Anfange der vierziger Jahre zum ersten Male in einem der jährlichen Concerte der philharmonischen Gesellschaft ausgeführt, und errang sich allgemeinen und wohlverdienten Beifall. Die Violincompositionen beurkunden eine gründliche Kenntniß des Instrumentes, melodische und harmonische Befähigung und modernen Geschmack, in Verbindung mit der Solidität der alten classischen Violinschule. —

In der nächstfolgenden Reihe musikalischer Ereignisse, welche bei uns durch den Erfolg der Glinka'schen Opern angeregt wurden, steht chronologisch obenan der erste musikalische Concurs in Rußland, welchen 1839 die philharmonische Gesellschaft ausschrieb, um damit auch ihr Interesse an der Entwickelung der nationalen Musik vor aller Welt (besonders aber höheren Orts) darzuthun.

Als Aufgabe ward die Composition der Musik zur volksthümlich gehaltenen Ballade Shukowskij's „Sswätlana" festgestellt, mit der Bedingung, daß die reflectirenden Concurrenten geborene Russen sein sollten. Zu Preisrichtern wurden, außer zweien Directoren der Gesellschaft: J. L. Fuchs und L. Meß, noch die Componisten und Ehrenmitglieder: Glinka, L'wow und Fürst Odojewskij eingeladen.

„Wegen glücklich getroffener nationaler Färbung (wie in der officiellen Mittheilung ausdrücklich gesagt war), sowie wegen des darin angebrachten dramatischen Ausdrucks und der Beobachtung der vorgeschriebenen Balladenform" wurde von sechs eingesandten Compositionen diejenige, welche das Motto führte: „in Deo spes mea", von allen fünf Preisrichtern einstimmig für des Preises würdig anerkannt. Der Componist dieser glücklichen Ballade war der Verfasser des gegenwärtigen Artikels; der angekündigte Preis (eine silberne Lyra zum Werthe von 250 Rub. S.) ward ihm jedoch vorenthalten, weil man ihm das Prädicat „geborener Russe" streitig machte, „indem sein Vater vor seiner Immatrikulirung in das Buch des russischen Adels, noch für seine Person Ausländer gewesen sei".*) — Glinka, Fürst Odojewskij und Fuchs protestirten zwar gegen diese Auslegung, welche jedoch in der Generalversammlung der Gesellschaft (meist aus Deutschen bestehend) mit Stimmenmehrheit durchging. Zufolge solchen Scandals unterblieb denn die fernere laut früherer Absicht alljährliche Erneuerung ähnlicher Concurse für Musikcompositionen.

Als zweite, nunmehr erste, jedoch nur einer belobenden Erwähnung werth befundene Composition ward die Ballade des schon früher genannten Kammerjunkers Tolstoj publicirt; jedoch kaum drei Monate später, in einem der Concerte der sehr ehrenwerthen Gesellschaft, wurde noch eine dritte „erste" Preisballade von Pàwel Worò ttnikow öffentlich ausgeführt. —

Im Winter 1841 gelangte eine einactige Operette nebst kurzem Epilogs: „Parásscha aus Sibirien" (Sibirjätschka) von Dmitrij Struiskij (nach einem Drama Polewoj's) zur Aufführung, und ungefähr 6—7 Monate später ein dreiactiges Liederspiel von Michaël Bernard (Musikalienhändler in St. Petersburg): „Olga die Tochter des Verbannten" (nach dem seiner Zeit wohlbekannten Moderomane der Mad. Cottin, welcher übrigens auch dem vorbesagten Drama zu Grunde liegt).

Trotz einiger, nach Struiskij's Art, mehr barock als originell gehaltener Stellen seiner Operette, läßt sich gleichwohl diesem Componisten eine gewisse Begabtheit, sowie technisches Wissen nicht absprechen. Auch mag die Schuld, daß dieses Werkchen sich nicht auf der Bühne erhalten hat, wol nicht an gänzlichem Mangel genügender Lebensfähigkeit gelegen haben, und noch weniger an der Ausführung (denn die beiden Hauptpartien, in den Händen Petrow's und seiner Gattin, wurden zur möglichsten Geltung gebracht), — sondern vielmehr (wie ich glaube) daran, daß diese Operette ihrem Inhalte nach hätte weit mehr national gehalten werden müssen; und daß das Publicum der Zwischendialoge sich schon als entwöhnt erwies. Bei der Composition Bernard's aber kam zu diesen Ursachen noch die übermäßige Länge des Dramas, sowie die wirkliche Talentlosigkeit und die wissenschaftliche Unreife eines nur dilettantischen Clavierspielers.

Im Frühjahre 1843 war Petersburg so unaussprechlich glücklich, in Concerten die Ueberreste des einst so berühmten Gesanges der „Diva" Pasta und des „incomparabile" Giambattista Rubini zu hören und fand, trotz der bei diesen Halbgöttern der Kunst schon längst entflohenen schönen Zeit der Jugendstimme, den Gesang derselben dennoch so herrlich, so reizend, so labend, daß in sehr kurzer Zeit eine Subscription zu Stande kam, welche es der kaiserlichen Theaterdirection ermöglichte, zum dritten Male endlich in diesem Jahrhundert wieder eine italienische Oper in Petersburg zu begründen. So

*) Nicolaj Bachmetjew (s. Z. Officier im Leib-Garderegimente zu Pferd) hatte sich schon in den dreißiger Jahren durch sein ganz vorzügliches Violinspiel im Bériotschen Genre, sowie durch einige Compositionen für sein Instrument (Concerte und Phantasien) im modernen Style bekannt gemacht, — als gegen das Ende derselben das Erscheinen einer großen Menge sehr niedlicher, mundgerechter und effectvoller Lieder und Romanzen seinen Ruf noch vermehrte. — Gegenwärtig ist er Director der kaiserlichen Hofcapelle, an Stelle L'wow's, welcher Kränklichkeit halber 1861 seine Entlassung genommen hat.

*) Die Lyra sollte erst dem als zweitbestes anerkannten Werke zugesprochen werden; weil ich aber Protest erhob, indem ich wol gerne dem Preise, aber nicht meinem Rechte entsagen wollte, — so verblieb sie der Gesellschaft. Dadurch aber wurde nun die ganze Geschichte sehr lächerlich und das Ansehen der Gesellschaft sank außerordentlich.

hatte denn die russische Nationaloper abermals eine furchtbar drohende Rivalin erhalten. Doch aber ließ sich, — wenigstens für die erste Zeit — keine völlige Desertation des Publicums befürchten. Fiel auch den berühmten Signoren die ganze Modewelt unbedingt zu, — zog die in der That wunderbare Gesangsausführung auch selbst bessere Musikliebhaber zauberisch an, so konnte exclusiv-italienische Musik doch die Letzteren nicht befriedigen. Waren also die Gesangskräfte der italienischen Oper*) denen der russischen (wie natürlich) bei weitem überlegen, so bot das Repertoir der letzteren eine größere Abwechselung und größere Frische der Neuheit für denjenigen musikalisch gebildeten Theil des Publicums, welcher außer Gesang auch wirkliche Musik verlangt. Ein solcher Theil aber hatte in der That sich schon in Petersburg entwickelt, und zog, selbst mehr und mehr heranreifend, stets neue Jünger in seinen Kreis herein. Es waren eben noch die Folgen des kräftigen Anstoßes in der Kunst von 1836!

Die Gesellschaft unserer Nationaloper bestand zum Theil immer noch aus den von Cavos herangebildeten Sängern und Sängerinnen, obschon dieser ihr alter Lehrer und Führer seit zwei Jahren dahingeschieden war. Frl. Stepánowa hatte sogar mehr Sicherheit und Reinheit erlangt, auch an Kraft und Volubilität zugenommen; nur Eines fehlte ihr, um eine große Sängerin zu sein. Leider aber war es das Beste, was mangelte: nämlich die Seele des Tones, welche allein demselben Fülle, Wärme, Sympathie verleiht. Der Klang der Töne war bei Frl. Stepánowa dünn und kalt. Dafür entschädigten aber der volle Ton und die Seelengluth, welche aus dem Gesange und dem Spiele des Ehepaars Petrow zu größter dramatischer Wahrheit erwuchsen. Der junge Tenor Leónow (Charpentier) hatte einstweilen nur gleiche Vortheile hinsichtlich des Gesanges; — sein Spiel war damals gerade das Gegentheil von dem, zu was es sich in späterer Zeit ausbildete, wo er denn freilich nicht mehr über eine noch jugendliche Stimme zu disponiren hatte.

Ein neu hinzugekommener Bassist, Sfmirnów, mit einer sammetnen Stimme, hat sich nicht länger als zwei Jahre (1836—1838) gehalten; er fiel der Bewunderung junger Kaufleute zum Opfer, welche seine Anlagen durch ihm zu Ehren veranstaltete Orgien allmälig ertödteten. Auch waren noch geringere Kräfte hinzugekommen, die aber, noch unter Cavos, begonnen hatten ganz tüchtig mitzuwirken, wie z. B. die Frl. Sfemjónowa**) und Levkejèwa.

Die Vorstellungen waren also damals, wenn nur die einzelnen Leistungen in Rechnung gezogen wurden, ganz leidlich, manches Mal sogar genügend gut; dennoch mangelte dem Ganzen die Kraft der innern Beseelung, das magnetische Fluidum eines genialen Leiters. Denn des lebensprühenden Cavos' Nachfolger am Tactpulte, der Violinspieler und Concertmeister Carl Albrecht, war zwar ein sehr gelehrter Musiker und Theoretiker, ein wahrer Partiturenfresser (wie man zu sagen pflegt), aber eisigkalt; er dirigirte scharf und sicher, — aber schon mehr mit der Sicherheit eines Mälzel'schen Metronoms. Dabei war er nie Sänger gewesen.

Und das mag im Ganzen genommen wol der Hauptgrund gewesen sein, weshalb in unserer Oper kein Fortschritt sich bemerkbar machte: es war, als bliebe eben Alles nur so, wie es Albrecht nach Cavos' Tode vorgefunden hatte; es schien ein ganz ehrenhafter Ruhestand in der Entwickelung eingetreten zu sein. Die Natur duldet nun aber einmal keinen Ruhestand, kein Stillestehen. Schon nach wenigen Jahren, als die Mitglieder der russischen Oper theils ausgeschieden waren, (wie z. B. die Frau Petrowa), theils an Kraft der Stimme eingebüßt hatten (wie Frl. Stepánowa), oder an Frische (wie Leonow); als die Anfänger und Anfängerinnen auf der Bühne, wegen Mangels an einem zuversichtlichen und im Gesange wohl unterrichteten Leiter, sich selbst und allenfalls der Masse der Zuhörerschaft überlassen blieben, und aus diesem Grunde glücklich und sicher in das Reich der Geschmacklosigkeit, oder vielmehr des verderbten Geschmacks geriethen, erwies sich deutlich die Armuth, der völlige Banquerott unserer Nationaloper! Der einzige Petrow war natürlicher Weise nicht im Stande, als ein zweiter Atlas das ganze in sich verfallende Gebäude allein aufrecht zu erhalten. Es war ja schon mehr als nur verdienstlich, daß durch sein Mitwirken zum öftern das Zusammenstürzen noch einiger Maßen verhindert wurde: was wäre ohne ihn aus so manchem Ensemblestücke geworden! —

Die Direction hätte freilich mit einigem wenigen Aufwande von Aufmerksamkeit und Sorgfalt der ganzen Sache gar leicht aufhelfen können. Es bedurfte ja eben nur einiger neuer Mitglieder mit vollen frischen, jugendlichen Stimmen, an denen doch in Rußland wahrhaftig kein Mangel ist; — es bedurfte eines tüchtigen Gesang-Lehrers aus der alten guten Schule; — eines Capellmeisters, welcher immerhin weniger gelehrter Contrapunctist sein mochte, aber dafür desto mehr Geist und Sinn für die Poesie in der Kunst besitzen mußte, der die Tendenz und Aufgabe einer Nationaloper verstanden, begriffen und mit Leib und Seele erfaßt hätte! Glinka hätte auf diesen Posten hingepaßt, wenn andrerseits eben das Poetische in ihm sich in die engen Schusterleisten der büreaukratischen Ansichten unserer Theaterintendantur hätte zwängen lassen. Wir gelangen auf diese Weise wieder zu dem schon oft berührten Krebsschaden, wir sind genöthigt, das eigentliche Uebel nicht nur unserer Kunstzustände, sondern all und jeder Zustände in Rußland zu berühren: überall nämlich muß ein General, eine Excellenz an der Spitze der Leitung stehen in allen Fächern, — auch wenn Mutter Natur ihn höchstens nur zum tapfern Haudegen, oder zum glänzenden Hof-Parquetmanne geschaffen hätte! In den vierziger Jahren hatte die Direction auch ohne die „vermaledeite" Nationaloper den unglücklichen Kopf voll von Sorgen wegen der unzähligen Anforderungen nicht sowol an die italienische Oper, als vielmehr seitens der italienischen Oper. Es blieb ihr also gar wenig Zeit wie Lust übrig, sich noch nach dem Befinden der Nationaloper umzuschauen, oder gar dieselbe in radicale Behandlung zu nehmen. Auch that ja die Direction, — vom erhabenen Standpuncte ihrer An- und Aussichten hinsichtlich russischer Kunst, — Alles, was ihr eben Alles zu sein schien: sie ließ sich nämlich bewegen, „Leute, recht viele Leute" zu engagiren, um die Gesellschaft der Nationaloper recht vollzählig, recht zahlreich zu machen; und wahrhaftig: der quantitative Bestand der letzteren ist seit jener Zeit in der That stets außerordentlich brillant gewesen! Schade nur, daß die Qualität der Sänger und Sängerinnen mit ihrer Unzahl (anders vermag ich es nicht zu nennen) keineswegs rechten Schritt hat halten wollen!

Wer hätte sich also noch beklagen dürfen? Standen doch

---

*) Z. B. Sgra. Viardot-Garcia, Nissen, Alboni (welche Petersburg damals nicht genug zu würdigen wußte, nur weil sie noch keinen europäischen Ruf hatte), Rubini, Tamburini, Guasco u. A.

**) Sie wurde bald darauf zur Oper nach Moskau versetzt, und bildete sich dort durch Fleiß und Nachdenken zu einer außerordentlich bemerkenswerthen dramatischen Sängerin aus, so daß sie auch jetzt noch als die begabteste dort gelten kann.

in den Ausgabebüchern, in den Rollen-, Repertoire- u. s. w. Büchern deutlich verzeichnet so und so viel Stück Soprane, so und so viel Köpfe Tenore, so und so viel Paar Bässe! Ob diese „väterliche" Sorgfalt der Direction um den „Vollbestand" der Oper den Anforderungen der Kunst entsprach, wer hätte diese Frage eindringlich zur Geltung bringen sollen? Das Publicum? Aber wo war dasselbe zu finden? Denn diese Masse, welche seit ungefähr 15—20 Jahren die Tempel Thalias und Melpomenes überfluthet hat, um dort, je nach Laune, gymnastische Klatsch- oder Zischübungen anzustellen, oder die Lungen durch zwanzigmaliges Herausbrüllen der hübschesten Sängerinnen zu stärken, — das wird man doch unmöglich ein Publicum nennen wollen? — Die Kritik? — Sehr schön — aber welche? Etwa die den Künstlern entweder verkäufliche oder aus ähnlichen Rücksichten feindliche? Oder diejenigen geist- und kunstlosen Staarmatzpfeifereien, die immer das Lied wiederholen, welches die große Masse ihnen vorgesungen, und somit die letztere im Glauben an ihre kritische Befugtheit, an ihr Nie-irren bestärkt? Die einzig wahre, der Kunst nur um der Kunst willen dienstbare Kritik aber, kommt sie denn irgendwo zur Anerkennung? Um so seltener also wol dort, wo Theater und Oper Institute sind, die auf Kosten des Staates unterhalten werden, weshalb denn die mit der Leitung derselben betrauten Büreaukraten sich auch herzlich wenig um ein größeres oder geringeres Deficit in den Einnahmen kümmern, und nur ihr eigenes Interesse, nie aber die Wünsche des kunstgebildeten Publicums zu berücksichtigen geneigt sich finden lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Außer den Briefen an seine Familie sind es die an Künstler gerichtete, welche uns zunächst interessiren. Es finden sich aus dieser Kategorie eine ziemliche Anzahl in der Sammlung; er schreibt an Moscheles, Spohr, Ferd. Hiller, Eduard Franck, Ferd. David, Gade, Otten, Julius Stern u. A. Mit dem Prediger Schubring in Dessau bespricht er die Texte zu seinen Oratorien. Die Gründung des Leipziger Conservatoriums und die an ihn ergangene Einladung nach Berlin zu einer ähnlichen Wirksamkeit veranlassen ihn zu Darlegungen mehr officiellen Charakters. Bemerkenswerth ist auch eine Eingabe an den Leipziger Stadtrath, und der Eifer, mit dem er sich des Orchesters und der Aufbesserung der pecuniären Stellung desselben annimmt. An ihn ergangene Einladungen zur Direction von Musikfesten geben ihm Gelegenheit, seine Grundsätze nach dieser Seite hin zu entwickeln. Endlich sind es Briefe an nahstehende Freunde, sowie an hervorragende Persönlichkeiten aus verschiedenen Ständen und Berufsclassen, welche den Reichthum seiner Beziehungen uns vor Augen führen, und der Sammlung Werth und Interesse verleihen.

Gleich auf der ersten Seite finden wir in einem an den Prediger Bauer gerichteten Briefe vom Jahre 1833 eine charakteristische Bemerkung. Er sagt:

„Ich will sterben, wenn ich so recht deutlich verstehe, was du mit Deiner letzten Frage und Erörterung meinst, und was ich darauf antworten soll. Die Allgemeinheit, und alles was ans Aesthetische streift, machen mich gleich ganz betrübt und stumm."

Es ist das ein specifisch künstlerischer Ausspruch, und unter gewissen Einschränkungen auch das Richtige. Ganz von dem Allgemeinen, ganz vom Aesthetischen abstrahiren, kann auch der Künstler nicht, namentlich in unserer Zeit, wo es sich um die Gewinnung neuer Grundlagen für das gesammte Kunstschaffen handelt. Ohne Anregungen aus diesen Sphären erhalten zu haben, sinkt der Künstler leicht zum geistig unfreien Handwerker herab, selbst bei reichster Begabung. Aber es ist demselben gemeinhin entsprechender, wenn ihm die Untersuchungen darüber erspart bleiben, wenn er sich vielmehr auf die Resultate derselben beschränken, diese als fertige Lehren sich aneignen, und sogleich ins Concrete umsetzen kann. M. insbesondere ist eine solche specifisch-musikalische Künstlernatur, auch in dieser Beziehung mehr an ältere Vorbilder erinnernd, während die Gegenwart allerdings zum Theil andere Anforderungen stellen muß, um eine Menge des principiell nicht mehr Stichhaltigen endlich über Bord zu werfen.

Sehr bezeichnend ferner ist, wenn er den nächstfolgenden, ebenfalls an den Prediger Bauer gerichteten Brief mit den Worten beginnt:

„Meine Arbeit, an der ich in der vorigen Zeit manche Zweifel hatte, ist beendigt, und hat mich wieder Erwarten, jetzt wo ich sie übersehe, selbst gefreut. Ich glaube, es ist ein gutes Stück geworden, und es sei wie es wolle, so fühle ich, daß ein Fortschritt drin ist, und nur darauf kömmt es an. So lange ich das Gefühl habe, weiß ich, daß ich lebe und glücklich bin, und die Zeit des vorigen Herbstes, wo ich daran irre war, ist die bitterste die ich nur denken kann, und je erlebt habe."

Mendelssohn trat jetzt seine Stelle in Düsseldorf an. Er schreibt darüber u. A. vom 26. October 1833 an seine Schwester Rebecka Dirichlet in Berlin:

„Fatal war mirs, daß ich unter allen hiesigen Musikalien keine einzige erträglich ernsthafte Messe fand; nichts von älteren Italienern, lauter moderner Spectakel. Ich bekam Lust meine Domänen zu bereisen und gute Musik zu suchen; saß ich denn Mittwoch nach dem Verein im Wagen, fuhr nach Elberfeld, und trieb die Improperien von Palestrina, die Misereres von Allegri und Bai, und auch die Partitur und Stimmen vom Alexanderfest auf, nahm sie gleich mit, und fuhr nach Bonn. Dort kramte ich die Bibliothek allein durch, weil der arme Breidenstein so krank ist, daß er schwerlich aufkommen wird, — doch gab er mir die Schlüssel und lieh mir alles. Ich fand prächtige Sachen, und nahm von dort wieder 6 Messen von Palestrina, eine von Lotti, eine von Pergolese, und Psalmen von Leo, Lotti ꝛc. mit. Endlich in Cöln trieb ich die besten alt-italienischen Stücke auf, die ich bis jetzt kenne, namentlich zwei Motetten von Orl. Lasso, die ganz wunderherrlich sind, noch ernster und breiter, als die beiden Crucifixus von Lotti. Eines davon „Populus meus" singen wir nächsten Freitag öffentlich in der Kirche."

Seinem Vater berichtet er unterm 28. December 1833:

„Es ist doch ein lebendiges Volk in Düsseldorf. Die Don Juan-Geschichte hat mich bei alledem amüsirt, obwol sie wild genug war, und Immermann ein heftiges Fieber vor Aerger bekommen hat."

Immermann und Mendelssohn nämlich hatten sich zu einer Anzahl von Theater-Aufführungen vereinigt, welche sie Mustervorstellungen nannten. Dies legte ihnen ein Theil des Publicums als Arroganz aus, und da auch die Preise erhöht wurden, entstand bei der ersten dieser Aufführungen der Lärm, von dem Mendelssohn weiter schreibt:

„Da Du liebe Mutter Zeitungen lesen magst, so sollst Du im nächsten Briefe alle gedruckten Acten über die Geschichte, die die ganze Stadt drei Tage lang beschäftigt hat, erhalten. — Nachdem der grand

scandale angefangen hatte, der Vorhang dreimal gefallen und wieder aufgezogen worden war, — nachdem sie das erste Duett des zweiten Acts durchgesungen hatten, ohne vor Pfeifen, Trommeln und Brüllen gehört worden zu sein, — nachdem sie dem Regisseur die Zeitung aufs Theater geworfen hatten, damit er sie vorlesen solle, und der darauf sehr piquirt weggegangen war, und der Vorhang zum viertenmale fiel, wollte ich meinen Stock hinlegen, oder ihn wahrhaftig lieber den Kerls an den Kopf werfen, als es wieder ruhig wurde, — die Schreier waren heiser geworden, die ordentlichen Leute lebhafter, kurz wir spielten den zweiten Act unter tiefer Stille und vielem Applaus weiter, und durch. Nachher wurden Alle heraus gerufen, — keiner kam, und Immermann und ich conferirten im Pulverdampf des Feuerwagens, zwischen den schwarzen Teufeln, was zu thun sei. Ich erklärte, bis das Personal und ich keine Satisfaction hätten, dirigirte ich die Oper nicht wieder; — zugleich kam eine Deputation von mehreren aus dem Orchester, die wieder erklärten, wenn ich die Oper nicht dirigirte, würden sie nicht spielen; — nun jammerte der Schauspieldirector, der zur nächsten Vorstellung schon alle Billets verkauft hatte, — Immermann fuhr alles um sich her an; — mit solcher Grazie verließen wir beide das Schlachtfeld. — Den andern Tag stand an den Ecken, wegen eingetretener Hindernisse ꝛc., und wo man auf der Straße ging, war von nichts die Rede als vom Scandal. Die halbe Zeitung voll Anzeigen darüber; der Urheber verantwortete sich, — behauptete, er habe trotz alles dessen einen großen Genuß gehabt, für den er mir und dem Personal dankbar sei, — nannte sich, und da er Regierungssecretär ist, so ließ ihn der Präsident kommen, riffelte ihn schrecklich, schickte ihn dann zum Director, der ihn wieder schrecklich väffelte, — den Soldaten, die Theil genommen hatten, ging es von ihren Chefs eben so, der ganze Verein zur Beförderung der Tonkunst erließ ein Manifest, worin er um Wiederholung der Oper bat und auf die Störungen schalt, — das Theater-Comité zeigte an, wenn die geringste Unterbrechung in seinen Vorstellungen wieder stattfände, würde sichs sogleich auflösen, — ich ließ mir eine Ermächtigung vom Ausschuß geben, die Vorstellung zu beendigen, für den Fall daß gestört würde; vorigen Montag sollte es eigentlich wiederholt werden, — den Morgen hieß es allgemein, der Regisseur solle ausgetrommelt werden wegen seiner neulichen Piquirtheit; nun kriegte Jedermann das Fieber, und ich versichere, daß ich mit sehr unangenehmen Gefühlen ins Orchester zum Anfang hinunterging, weil ich beim kleinsten Scandal die Vorstellung endigen wollte. Aber gleich wie ich ans Pult trat, empfingen sie mich mit vielem Applaus, riefen dann nach einem Tusch, der mußte mir dreimal gebracht werden, unter einem Teufelsspectakel, dann wurde es mäuschenstille, alle einzelnen Nummern erhielten ihren Applaus, kurz das Publicum war nun eben so artig, wie vorher ungeberdig. Ich wollte, Ihr hättet die Vorstellung gesehen; einzelne Sachen, bin ich überzeugt, können nicht schöner gehen als den Abend; das Quartett z. B. und den Geist im letzten Finale, fast der ganze Leporello, waren wirklich prächtig, und ich hatte große Freude daran. — Besonders ist mirs lieb, daß die Sänger, die, wie ich höre, Anfangs gegen diese Mustervorstellungen und mich persönlich gestimmt waren, sich jetzt für mich todtschlagen lassen und die Zeit gar nicht erwarten wollen, bis ich wieder eine Oper gebe. Jetzt bin ich zum Weihnachten hierher gefahren, mitten durch den eistreibenden Rhein bei Cöln durch, und habe hier ein Paar angenehme stille Tage verlebt. —

Weiter schreibt er in ähnlicher Stimmung am 16. Januar 1834 an seine Familie:

„Hier geht es lustig her, und neben jedem Mummelack am Himmel hängt eine Geige, d. h. er hängt ganz voll; eben komme ich aus der Egmontprobe, wo ich zum erstenmale in meinem Leben eine Partitur entzwei geschlagen habe, vor Aerger über die dummen Musici, die ich mit dem $^6/_8$ Tact förmlich füttere, und die doch immer noch mehr Lutschbeutel brauchen; — dazu prügeln sie sich gern im Orchester; — das dürfen sie nun aber bei mir nicht, und so muß zuweilen eine furiose Scene aufgeführt werden. — Beim „glücklich allein ist die Seele die liebt“ habe ich also zum erstenmale eine Partitur entzwei geschlagen, und darauf spielten sie gleich mit mehr Ausdruck.“

Aehnlicher ergötzlichen Schilderungen aus dem Leben in Düsseldorf erinnere ich mich noch aus mündlichen Mittheilungen die er später in Leipzig zum Besten gab.

(Fortsetzung folgt.)

Emanuel Bach's Clavierſonaten

neu herausgegeben von

H. v. Bülow.

(Leipzig u. Berlin, Bureau de Musique von C. F. Peters.)

Diese Sammlung enthält sechs Sonaten, (in F moll, A moll, A dur, G dur, D moll, As dur, im Preise von 15—20 Ngr.) welche der Hr. Herausgeber zugleich einer Bearbeitung unterzogen hat. Dem ersten Hefte ist ein ausführliches Vorwort beigegeben, worin sich derselbe über die dabei befolgten Grundsätze ausspricht.

Wir machten schon vor einiger Zeit durch eine Notiz auf dies sehr bemerkenswerthe Unternehmen aufmerksam, und theilen heute zu demselben Zweck (mit Bewilligung des Hrn. Verlegers) einen Auszug aus der vorausgeschickten Einleitung mit, um unsere Leser mit dem Verfahren des Hrn. v. Bülow näher bekannt zu machen.

Derselbe sagt:

Das Unternehmen einer Wiedererweckung der Claviercompositionen des zweiten Sohnes vom großen Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach's (geb. 1714 zu Weimar, gest. 1788 zu Hamburg), des Vorläufers Haydn's und Mozart's, des Schöpfers des neueren freien Clavierstyls, findet seine Rechtfertigung in der Sache selbst, in der geschichtlich ebenso anerkannt feststehenden Bedeutung dieser Compositionen, als in der thatsächlichen Unbekanntschaft des großen Publicums und der Mehrzahl der Musiker mit denselben.

Er bemerkt dann weiter, daß der gegenwärtige Moment in Folge der günstigen Aufnahme, welche die neuherausgegebenen Orchestersuiten Em. Bach's in den letzten Jahren gefunden haben, jedenfalls ein günstiger sei, und fährt dann fort:

Um nun diesen Zweck so vollständig als möglich zu erreichen, schien mir als zunächst erforderliches Mittel geboten zu sein: eine sorgfältige Auswahl in der Wiedererweckung der Werke des Meisters, eine Beschränkung auf Mittheilung derjenigen Compositionen, in welchen seine Vorzüge und Eigenthümlichkeiten am Lebendigsten und Gedrängtesten zur Anschauung kommen. Daß das unserer Zeit Mittheilungswerthe derselben auf gegenwärtige sechs Sonaten zu begrenzen sei, bin ich fern zu behaupten: ebenso unersprießlich dünkte mir aber eine Gesammtausgabe, geeignet vielleicht zur Befriedigung des philologisch-antiquarischen Interesses der Musikgelehrten „par excellence“, unverträglich mit der Absicht, das größere Publicum zu bereichern, dessen vielgetheiltes Interesse durch Ueberfluß an Material der Gefahr der Abstumpfung leicht anheimfällt. Ich erinnere an den überraschenden Nichterfolg der Wiener Gesammtausgabe der Clavierstücke Domenico Scarlatti's, deren Platten bereits wieder eingeschmolzen worden sind. Die von mir getroffene Auswahl genügt vorläufig, die künstlerische Individualität des überaus fruchtbaren Tonsetzers, der sich, wie es bei großer Productivität in einem noch wenig entwickelten Gebiete zu gehen pflegt, in manchen seiner Arbeiten häufig wiederholt, ab schreibt und neu um schreibt, nach ihren wesentlichsten, glänzendsten Seiten kennen und würdigen zu lernen.

Der Hr. Herausgeber spricht hier einen sehr bedeutsamen Grundsatz aus, der bei allen ähnlichen Unternehmungen ganz unbedingt die vollste Berücksichtigung verdient. Das philologisch-antiquarische Interesse ist streng zu scheiden von dem künstlerischen. Durch die Ueberfülle des dargebotenen Materials bei Gesammtausgaben wird das Publicum, sobald es sich um einen Autor handelt, der nicht seinem ganzen Umfange nach in allen seinen Werken lebendig zu erhalten ist, lediglich abgeschreckt, und somit das Gegentheil von dem erzielt, was eigentlich beabsichtigt wurde. Ja selbst bei Größen ersten Ranges läuft Vieles unter, was, unter dem Gesichtspunct der Eingänglichkeit, besser auszuscheiden wäre. Es gilt das von dem literarischen Gebiet ebensosehr, wie von dem musikalischen. Oder würde nicht z. B. Goethe Vielen zugänglicher sein, wenn ihnen das Wichtigste handlicher dargeboten würde, und sie nicht erst genöthigt wären, dasselbe aus der Masse sich herauszusuchen?

Es heißt dann weiter:

Nicht minder als von der Nothwendigkeit einer Auslese wurde der Herausgeber von der einer «Bearbeitung» überzeugt, welches Wort nun nicht anspruchsvoller noch anspruchsloser aufzufassen hat, als etwa in dem Sinne einer Uebersetzung aus der Clavichordsprache des achtzehnten in die des neunzehnten Jahrhunderts, aus dem Clavichordischen in das Pianofortische, wenn mir diese barbarische Wendung gestattet werden kann.

Ich glaube in dieser Ansicht bei Sachverständigen auf keinen Widerspruch zu stoßen, ich hoffe für das Verfahren, welches ich ihr gemäß beobachtet, sogar Billigung zu finden. Nicht einer flüchtigen Laune, sondern einem ziemlich gewissenhaften und anhaltenden Studium des Geistes des Componisten bin ich dabei gefolgt. Der zweite Theil seines noch heute unschätzbar wichtigen theoretisch-praktischen Werkes „Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen“ (Dritte Auflage. 1787. Leipzig.) — wir warnen dasselbe in der Schilling'schen Verballhornisirung zu lesen — enthält in der Lehre vom Accompagnement Grundsätze, auf die sich berufend, mein von wirklicher Pietät, nicht von Buchstabenpietät dictirtes Verfahren der Absolution sich sicher fühlt. Ein vereinzeltes Experiment, das ich früher bei einem zweistimmigen Rondo des Autors vorgenommen, indem ich es für die „Classische Anthologie“ der Schlesinger'schen Verlagshandlung vierstimmig gesetzt und nüancirt habe, hatte sich competenter Gutheißung zu erfreuen und bestärkte mich somit von der Thunlichkeit einer derartigen Bearbeitung. Ausfüllung der häufig gar zu mageren Begleitung durch passende Mittelstimmen, Verkittung mancher bedenklich aphoristischen Pausenlücke, belebende Colorirung einzelner flüchtig skizzenhafter Umrisse, endlich sorgfältig detaillirte Vortragsbezeichnung — darauf beschränkt sich meine Zuthat, in der ich stets nach Analogie derjenigen Stellen, wo der Meister seine Praxis in vollstimmigeren Satze zur Anwendung bringt, zu retouchiren getrachtet habe. Eine Vergleichung mit dem Original wird jüngern Musikbeflissenen Gelegenheit geben, mein Streben nach möglichster Discretion bewahrheitet zu sehen: so sehr ich mich gehütet habe, moderne musikalische Redensarten unterzuschieben, so sehr habe ich es vermieden, zur Belebung des Satzes jene trivialen Auskunftsmittel anzuwenden, die bei C. Ph. Em. Bach's Nachfolgern, namentlich bei Haydn, eine so große Rolle spielen und ihrem Ursprung nach unter dem Namen „Alberti'sche Bässe“ bekannt sind.

Betreffs eines dritten Punctes befand ich mich längere Zeit im Schwanken: ich meine das Capitel der Verzierungen, der „Manieren,“ wie der technische Ausdruck der Zeit lautet. Gestützt auf die zudem offen von den Claviercomponisten des vorigen Jahrhunderts eingestandene Thatsache, daß das Unvermögen gesanglicher Festhaltung und Verbindung auszuhaltender Töne bei den damaligen Clavichorden die Nothwendigkeit der Ueberhandnahme jener „Manieren“ hervorgerufen, war das bei einer ersten Kenntnißnahme sehr natürliche Vorurtheil des Widerwillens gegen das Schnörkelwesen anfangs auch das meinige und ich glaubte durch eine fast schlechthinnige Ausmerzung der mitunter ziemlich unangenehmen „agrémens“ die Schwierigkeit zu einer bequemen und populären Erledigung zu bringen. Nach vertraulicherem Einleben in diesen Verzierungsstyl jedoch überzeugte ich mich, daß eine solche Radicalmethode sehr wesentliche und selbst reizvolle charakteristische Momente zerstören würde und nur an solchen Stellen eintreten dürfe, wo Ueberladung mit „Manieren“ eine nach heutigen Begriffen handgreifliche Geschmacklosigkeit ergäbe. Ich habe mich daher entschlossen, die meisten jener „Manieren“ beizubehalten, durch vorschriftsgemäße Ausschreibung verschiedener ihrer complicirten stenographischen Zeichen die Lesarbeit des Spielers zu klären und zu erleichtern, so daß die Mühe ungewohnten Besinnens auf die Interpretation derselben den Fluß und Genuß der Ausführung nicht zu stören hätte.

Wir übergehen als nicht unmittelbar hierher gehörig, was der Hr. Herausgeber im weiteren Ausführung dieses Capitels speciell noch beibringt, und fügen nur noch die Bemerkungen desselben über sein Verhalten, was das Melodische und Harmonische betrifft, hinzu. Es heißt in Bezug darauf:

In melodischer und auch in harmonischer Beziehung habe ich selbstverständlich dem Meister keine zweifelhaften Verbesserungen aufzulegen; in rhythmischer habe ich hier und da zu Gunsten einer minder steifen Bewegung der Bässe wie der Begleitungsfiguren nachgeholfen. Vorzuwerfen hätte ich mir nur die Unterschlagung zweier grammatikalischer Kühnheiten von großer Seltenheit, denen gegenüber ich mich „reactionär“ verhalten zu müssen geglaubt habe. Dieselben befinden — oder befanden sich vielmehr — in der Fmoll-Sonate: der zweite Satz enthielt kurz vor dem Eintritte des dritten Theils, der Rückkehr des Hauptmotives in Fdur eine ziemlich wundersame Ellipse, oder Apostopese, die mir zu kantig erschien, als daß sie nicht hätte vermittelt werden sollen. Nach dem Septimaccorde von Cmoll pp trat Fdur forte ein. Die andere Kühnheit stand im Durchführungstheile des ersten Satzes: ein stark-kakophones Anakoluth, welches eventuell als Nachlässigkeit hätte ausgelegt werden können.

Es wäre dabei auf einen Ausspruch Forkel's, der eine Rechtfertigung dieser Stellen in einer besonderen Abhandlung unternommen hat, Rücksicht genommen.

Endlich heißt es:

Der Leser gestatte mir, diese Zeilen mit den Worten zu schließen, welche Lessing's Vorrede zu seiner Ausgabe von Friedrich von Logau's Sinngedichten an das literarische Publicum (5. Mai 1759) richtet, Worte, die für unsere musikalische Gegenwart am Platze sind:

„Werden die Liebhaber der Poesie an unsrem alten Dichter einigen Geschmack finden, so freuen wir uns, daß dadurch die Beschuldigung immer mehr entkräftet werden wird, als ob wir Neueren allbereits von der Bahn des Natürlichschönen abgewichen wären, und nichts mehr empfinden könnten, als was auf einer gewissen Seite übertrieben ist.“

Es ist damit zugleich die beste Empfehlung für das ganze Unternehmen ausgesprochen.

Correspondenz.

Leipzig, den 9. September.

Am 6. September trat Frl. Jenny Mejo vom Hoftheater zu Schwerin als Gast im «Maurer und Schlosser» auf. Verhindert dieser Darstellung beizuwohnen, besuchten wir die gestrige, die zweite, an welcher sie betheiligt war. Obschon das Schneider'sche Quodlibet:

„Die Familie Fliedermüller“ und die Offenbach'sche Operette: „Die Verlobung bei der Laterne“ zu denjenigen Piecen gehören, welche einer Sängerin kaum erlauben, ihre wahren Gesangsfähigkeiten genügend zu entwickeln, so stellte es sich dennoch mit Gewißheit heraus, daß Frl. M. eine frische, kräftige und recht biegsame Stimme besitzt, welche sie zu Partien in wirklichen Opern berechtigt. Das bewies sie durch ihren Vortrag der Ariette des Romeo, sowie des eingelegten Walzer's von Arditi (il baccio), — einer übrigens durchaus geschmacklosen Modecomposition! Bei alldem dürfen wir uns nicht verhehlen, daß ihrem Vortrage, die eigentliche, feine Abrundung, die elegante Gesangsmanier noch fehlt. Aber das darf nicht befremden, wenn man die Erbärmlichkeit der Stücke in Erwägung zieht, in denen Frl. M. vermöge ihres Rollenfachs Beschäftigung findet. Muß denn nicht durch das bunte Flitterwerk handswurstartiger und characterloser Quodlibets und Offenbach'scher frecher Musikparodien, — jede, selbst die feinste Gesangsmanier ausarten? Muß nicht das unvermeidliche stete Canriren des hochdramatischen Ausdrucks endlich jeden Ausdruck verwischen, wie es schon den Geschmack des Publikums verdorben, wir möchten sagen, verunehrt, besudelt hat!

Wir hatten Gelegenheit das in der letzten Nummer in einer Correspondenz aus Sondershausen ausführlicher besprochene Künstlerpaar, Herrn und Frau Langhans privatim zu hören. Dieselben spielten zusammen die zweite schon in Nr. 1 des 55. Bandes besprochene Sonate von Joachim Raff für Pianoforte und Violine, Op. 78, und dann Frau Langhans allein die in voriger Nr. erwähnte, sehr wirksame Transscription des Scherzos aus einem Streichquartette Cherubini's. Wir freuten uns, in das von unserm Correspondenten über die künstlerischen Leistungen Beider Gesagte einstimmen zu können. In derselben Privatgesellschaft hörten wir von Frl. Josephine Bondy aus London auch noch eine Nummer der „Schweizerreise“ ebenfalls eine Composition J. Raff's. Die junge Künstlerin beurkundete nicht gewöhnliche Virtuosität, und brachte die feurige brillante Pièce durch ihr elegantes und kräftiges Spiel zur Anerkennung.

Eisenberg.

Am 30. August wurde hier der zweite Sängertag des Osterländischen Sängerbundes abgehalten. Festzug und Hauptaufführung waren vom besten Wetter begünstigt. Letztere wurde geleitet vom Bundesdirector, Capellmeister Wilhelm Tschirch aus Gera und dem Hoforganisten A. Feller aus Eisenberg. Das Programm enthielt neun Nummern, unter denen sich drei neue Compositionen befanden: „Wachet auf!“ von A. Feller, „Leise und laut“ von E. Toller und „Scheidegruß an die Sonne“ von Wilhelm Tschirch. Letztere hatte sich sowohl bei den Sängern wie bei den Zuhörern besonderen Beifalls zu erfreuen. Die Stadt war aufs Prächtigste geschmückt, und die Anordnungen des Localcomités waren musterhaft. Der nächste Sängertag des Bundes wird in Altenburg abgehalten.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Merelli wird mit seiner italienischen Operngesellschaft, darunter Frl. Adeline Patti, im October in Berlin wieder seine Vorstellungen eröffnen. Später wird daselbst der amerikanische Impressario der italienischen Oper Ullmann mit Fräulein Carola Patti erwartet.

— Dr. Gunz aus Hannover gastirte in Frankfurt a. M. im „Postillon von Lonjumeau“ mit außerordentlichem Erfolge.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Brünn wurde am 25. und 26. August zum 1000jährigen Jubiläum der Christianisirung Mährens ein slavisches Gesangfest abgehalten, bei welchem am ersten Tage u. A. eine Vocalmesse von Zwonar aufgeführt wurde. Am zweiten Tage wirkte Ferd. Laub mit.

— Die jetzt unter Joh. Brahms' Leitung stehende Sing-Akademie in Wien hat vorläufig für die nächste Saison folgendes Programm festgestellt: „Requiem für Mignon und „Sängers Fluch“ von Schumann, „Acis und Galatea“ von Händel, die Cantate: „Ich hatte viel Bekümmernisse“ und das „Weihnachtsoratorium“ von Seb. Bach. Alles mit Ausnahme des ersten Werkes für Wien noch Novitäten.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Pesth ist eine neue Operette: „Was ist Liebe?“ Text von Morländer, Musik von dem dortigen Capellmeister Weidt mit außerordentlich günstigem Erfolge gegeben worden. Die Wiener Kritik spricht sich sehr günstig über dieselbe aus.

— R. Wagner's „Tannhäuser“ gelangte auch in Erfurt zum ersten Male endlich zur Aufführung. Die Aufnahme war natürlich eine enthusiastische.

— In Baden-Baden kam Berlioz' „Beatrice und Benedict“ wiederholt zur Aufführung. Der Erfolg soll nach jeder neuen Vorstellung ein immer mehr gesteigerter sein.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der König von Italien hat dem Director des Conservatoriums in Neapel Mercadante die Insignien als Commandeur des Ordens „St. Maurice und Lazare“ und dem Violinvirtuosen Alard das Ritterkreuz desselben Ordens verliehen.

— Hoftheater-Director Tescher in Darmstadt erhielt vom Kaiser von Oesterreich den Franz-Joseph-Orden. Derselbe Monarch hat dem bereits in d. Bl. erwähnten talentvollen aber blinden Pianisten Joseph Labor (Schüler von Prof. Pirkhardt) in Wien ein jährliches Stipendium von 400 fl. auf drei Jahre zu seiner weiteren Ausbildung bewilligt.

Todesfälle.

— Der k. k. Hofpianofortefabrikant Carl Stein ist am 28. August 65 Jahre alt in Wien gestorben.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. D. H. Engel, Musikdirector aus Merseburg, Hr. A. Rubinstein aus St. Petersburg, Hr. Labegast, Orgelbaumeister aus Weißenfels.

Vermischtes.

— Die kaiserliche Bibliothek in Paris soll ein aus 7—8000 Blättern bestehendes die Geschichte der italienischen Oper von ihrem Entstehen bis auf die Gegenwart behandelndes Manuscript von einem Schriftsteller, der Mehreres bereits über das Theater geschrieben hat, angekauft haben.

— Die sämmtlichen Einnahmen der Concerte, Theater ꝛc. in Paris ergaben im Monat Juli gegen den vorigen Monat einen Ausfall von 167,317 Francs, wozu die große Hitze hauptsächlich beigetragen haben soll.

— In Cöln hat sich ein Verein zur Hebung des Clavierbaues in den preuß. Provinzen Rheinland und Westphalen constituirt. Derselbe wird alljährlich eine Ausstellung der von seinen Mitgliedern gefertigten Fabrikate abhalten.

Nekrolog.

Adolph Friedrich Hesse. †

Den in mehreren Zeitschriften niedergelegten biographischen Notizen über den Verstorbenen fügen wir noch Folgendes hinzu. Wie uns Hr. Musikalienverleger Constantin Sander in Breslau mittheilt, hieß der Verewigte nicht Adolf Friedrich, sondern Adolf Benjamin Hesse, wie sich Hr. Sander persönlich nach dem Kirchenbuche überzeugt hat. Da aber der Name Benjamin dem

Verstorbenen mißfiel, so nahm er dafür den seines Vaters „Friedrich“ an.

Wie sehr Hesse die allgemeine Achtung seiner Mitbürger genoß, davon giebt die rege Betheiligung an seinem Begräbnisse den besten Beweis. Alles, was nur in irgend einer Beziehung zur Musik steht, folgte seinem Sarge. Vor dem Trauerhause stimmte, ehe der außerordentlich lange Zug sich in Bewegung setzte, der Theaterchor durch Sänger der Kirchenchöre verstärkt das Lied an: „Ausgelitten hast du Herz dein schweres Leiden.“ Den Zug selbst eröffneten drei Musikcorps, abwechselnd Trauerlieder anstimmend. Den einfachen schwarzen Sarg schmückten nur ein Palmzweig und ein mit Kränzen umwundener Tactirstock. In der Eilftausend-Jungfrauen-Kirche wurde der Verewigte zum letzten Male mit Orgelklängen begrüßt, worauf die feierliche Einsegnung der Leiche, dann die Grabrede vom Archidiakonus Dietrich gehalten folgte, an welche sich der Choral „Was Gott thut, das ist wohlgethan“ 2c. und ein Grablied von Gulitt anschlossen, nach deren Beendigung der Sarg hinabgesenkt wurde.

Die vom Archidiakonus H. R. Dietrich gehaltene Grabrede ist im Verlage von F. E. C. Leuckart (C. Sander) in Breslau (für 2½ Ngr.) erschienen, deren voller Ertrag zur Errichtung eines Grabdenkmals für den Verstorbenen bestimmt ist.

Schließlich fügen wir der Vollständigkeit wegen noch die wichtigsten allgemein bekannten biographischen Notizen aus dem Leben des Verstorbenen bei.

Hesse war am 30. August 1809 in Breslau geboren, zeigte frühzeitig schon musikalische Begabung, in Folge dessen er schon in seinem fünften Jahre Musikunterricht erhielt und der Leitung F. W. Berner's übergeben wurde. Im neunten Jahre besaß er bereits die Fähigkeit, den Lehrer auf der Orgelbank zu vertreten, unternahm (1818) mit seinem Vater eine kleine musikalische Reise durch Sachsen, wo er auf mehreren Orgeln öffentlich sich hören ließ, und erhielt, nachdem Berner 1827 gestorben war, die zweite Organistenstelle an der Hauptkirche zu St. Elisabeth in seiner Vaterstadt. Kurz darauf (1828—1829) unternahm er seinen ersten bedeutenderen Kunstausflug, bei welchem er namentlich die Bekanntschaft Spohr's machte, der von nun an auch auf sein ganzes künstlerisches Schaffen den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Am 11. September 1831 wurde er zum ersten Organisten an der Hauptkirche zu S. Bernhardin befördert, welche Stellung er bis zu seinem Tode bekleidete. Von seinen Kunstreisen sei noch erwähnt, daß er 1844 in Paris und später in London die größte Bewunderung erregte. Hesse litt an einem Klappenfehler des linken Herzventrikels, welches Leiden er schon seit Jahren mit der größten Geduld ertrug, bis er diesem endlich, ohne nur die geringste Ahnung zu haben, am 5. August d. J. erlag.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für eine Singstimme mit Orgel.

G. A. Heinze, Op. 37: „Vier Hymnen mit lateinischem Text 2c.“ Amsterdam, Th. J. Roothaan. 1862. Pr. No. 1, 3. 4 80 c., Nr. 2. 60 c.

Heinze behandelt folgende lateinische Texte: „Tota pulchra“ für Baß, „Adoro te“ für Tenor, „O hostia vere digna“ für Bariton und „Jesu dulcis memoria“ für Alt. Zunächst läßt sich bei diesen Compositionen durchaus nicht verkennen, daß der Autor nach besten Kräften bestrebt gewesen ist, das specifisch Kirchliche fest zu halten, obwol er doch mitunter moderner Einflüsse, namentlich betreffs seiner Melodik, sich nicht hat entwehren können. Bei Alledem scheinen aber sämmtliche vier Hymnen nicht ohne Wirkung zu sein, wozu namentlich die mit Fleiß und Geschick ausgeführte Orgelbegleitung wesentlich beizutragen im Stande sein dürfte. β—.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Gustav Satter, Op. 7. Méditation réligieuse. Leipzig und New-York. J. Schuberth & Co. ½ Thlr.

——— Op. 14. Les perles. Prémière Valse de Concert. Leipzig und New-York. J. Schuberth & Co. 12½ Ngr.

——— Op. 30. Troisième Sérénade. Wien. Haslinger. 1 Fl. ö. W. (20 Ngr.).

——— Op. 32. Cinquième Marche mythologique. „Les Titans“. Wien. Haslinger. 54 Nkr. (10 Ngr.).

——— Op. 34. Prélude poëtique. Wien. Haslinger. 54 Nkr. (10 Ngr.).

——— Op. 35. Une nuit dans les bois de l'Inde. Grand Noeturne symphonique. Wien. Haslinger. 1 Fl. 50 xr. V. A. (1 Rthlr. Crt.).

Die Stücke sind im Style der neuesten Claviertechnik gehalten und eignen sich zu brillanten Vorträgen, sowol im Salon, als auch zum Theil im Concerte. Dieselben entsprechen ihrem Inhalte nach der Idee, welche dem Componisten vorgeschwebt hat, je nach den ihnen beigelegten Bezeichnungen. Die *Méditation réligieuse* klingt würdig, feierlich und enthält, außer dem passend vorbereitenden Allegro moderato, ein Gebet (Andantino con moto), von entsprechender Wirkung, einen Trauermarsch, welcher sich sehr hübsch präsentirt (trotz der kleinen Reminiscenz an „Robert der Teufel“ in den harmonischen Folgen) und ein kurzes Allegretto patetico, welches übrigens den andern Sätzen an Wirksamkeit nachsteht.

Zu bemerken ist, daß S. 4 im zweiten Tacte der zweiten Zeile die Wechselnoten im Basse (cis und es) auf die zugleich ertönende Grundnote d, welche in der höhern Octave liegt, übel klingen. Das ist eine noch freiere Licenz, als je eine von den kühnsten Componisten des erlaubten und natürlichen Fortschritts angewendet ward. Alles hat seine physischen Grenzen, auch die poetische Licenz.

Der Concert-Walzer „Les perles“ (in As dur) ist lebendig und brillant.

Die Serenade (ebenfalls in As dur) ist vorzüglich brillant und modern gehalten, und obschon das erste Thema an das Motiv des großen Septetts aus den Hugenotten erinnert, dennoch frisch und lebendig, bei großer Zartheit. Doch können wir nicht umhin zu bemerken, daß, unserem Gefühle nach, in dem ersten Tacte des zweiten Theils (da, wo die figurirte Melodie beginnt) das a als Durchgangsnote im As dur-Accorde keinen angenehmen Eindruck macht; so wie, daß der Componist dem logischen Harmonienzusammenhange des Ganzen durch die öftere, wie uns scheint, nicht unerläßlich nothwendige Anwendung der Folgen der Tonarten A dur und As dur (obschon solche theoretisch zulässlich), Eintrag thut.

Der Titanenmarsch und die Präludie sind unbestreitbar die gehaltvollsten und, was Charakteristik betrifft, am besten behandelten Stücke.

Die „Nacht in den Wäldern Indiens“ hat uns am wenigsten befriedigt, — vorzüglich, weil wir darin das poetische Streben der Neuzeit, welches wir stets mit größter Ueberzeugung und Wärme befolgt und vertheidigt haben, durchaus falsch verstanden und angewendet sehen. Der Componist hat sich durch sein zu detaillirtes Programm verleiten lassen, die Tonmalerei ganz und gar in das Materielle zu ziehen, (Clair de lune, Orag · passager, les échos, la lune reparait, Harmonie de la nature). Solche Darstellungen arten, wie eben im vorliegenden Falle, leicht in nichtssagende Trivialitäten aus, und geben sich durch das Gesuchte in dem Ausmalen jedes einzelnen Objects, zumeist als Stückwerk, ohne innern noch äußern Zusammenhang. Deshalb kommen denn auch abgerissene, vage Passagen zum Vorschein, welche keine Bedeutung haben und das ästhetische Gefühl beleidigen. Trotz dieser Ausstellungen hat es uns gefreut, einen Componisten kennen gelernt zu haben, in dessen Leistungen ein ernsteres Streben sich documentirt. Wir sehen deßhalb größeren Productionen von ihm mit Interesse entgegen. XXV—l.

Für Pianoforte zu vier Händen.

H. J. J. van Pree, Sonate für Pianoforte zu vier Händen ꝛc. Amsterdam, Th. J. Roothaan. 1862. Pr. 3 Fr. 40 c.

Diese Sonate ist ein Werk ohne irgend welche Bedeutsamkeit, und liefert uns von Neuem den Beweis, wie wenig man sich zum Theil noch in den Niederlanden um die Forderungen, welche man in Deutschland an ein derartiges Werk stellen muß, zu kümmern scheint. — Die Themen sind trivial, die Durchführung ist eine nicht über die Gewöhnlichkeit hinausgehende und die ganze Wirkung aus diesem Grunde eine matte. Die Behandlung des Instrumentes gehört durchaus einer frühern Stufe des Clavierspiels an! β—.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Emilie Meyer, Op. 12. Großes Trio in Emoll für Pianoforte, Violine u. Violoncell ꝛc. Berlin, C. A. Challier u. Co. Pr. 2½ Thlr.

Mit Interesse ging Referent an die Durchsicht des oben genannten Werkes, und zwar aus dem Grunde, weil ihm von der Componistin bis jetzt noch Nichts bekannt geworden war, und ihm nun mit einem Male eine Arbeit zu Gesichte kam, die in ihrer Gattung schon eine bedeutendere künstlerische Reife der Autorin voraussetzt. Es ist von einer Dame viel gewagt, in einer Kunstform sich productiv zu zeigen, die hauptsächlich nur von den Meistern gepflegt worden ist, aber bei Alledem haben wir das Trio von E. Meyer doch nicht so ganz unbefriedigt bei Seite gelegt. Die Componistin hat musikalisches Talent, ohne aber dabei einen höheren Grad von Originalität zu kunden. Eine ziemlich glückliche Erfindungsgabe steht für die Bildung ihrer Motive zu Gebote, aber es fehlt ihr die Kraft, dieselben im Verlaufe des Ganzen wirksam durchzuführen, obwol das Streben darnach durchaus sich nicht verleugnen läßt. Im Allgemeinen wird das ganze Trio den Eindruck einer theilweisen Befriedigung hinterlassen. Am wirksamsten ist uns das Finale (Allegro assai) erschienen. In kleineren Kunstformen wird die Componistin bei ihrem entschiedenen Talente und ihrer künstlerischen Ausbildung jedenfalls noch mit mehr Glück produciren können. Auf jeden Fall aber verdient vorliegendes Trio einer freundlichen Berücksichtigung gewürdigt zu werden.

β—.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

G. F. Händel, „Halleluja" aus dem „Messias" ꝛc. Für vier Männerstimmen mit Pianofortebegleitung bearbeitet von F. L. Schubert. Leipzig, E. Wengler, Pr. Part. 5 Ngr., Stimmen 5 Ngr.

Es gehört gewiß zu den dankenswerthesten Arbeiten, das „Halleluja" aus dem „Messias" auch den dem Besseren nachstrebenden Männergesangvereinen zugänglich zu machen, und Schubert hat gar nicht Unrecht, wenn er in der Anmerkung seiner vorliegenden Bearbeitung die Bemerkung ausspricht, daß es an ähnlichen Sachen für den Männergesang bei kleineren und größeren Aufführungen fehle. Erwägt man, wie gerade unsere Männergesangsliteratur so arm an bedeutenden Werken ist, wie namentlich für das trivialste Zeug in den Männergesangvereinen so bedeutende Sympathien wahrzunehmen sind, so muß man dem Erscheinen eines Werkes, das, wie das vorliegende, diesem gemeinen Treiben in der Männergesangssphäre mit Entschiedenheit sich entgegenstellt, den vollsten Nachdruck verleihen. Hierzu tritt noch der beachtenswerthe Umstand, daß Schubert die Original-Tonart D dur beibehalten hat, so daß bei Aufführungen mit Orchester die Orchesterstimmen des Originales zu verwenden sind. Das Arrangement selbst ist mit größter Genauigkeit und strengstem Festhalten am Originale ausgeführt. β—.

Carl Fehe, Op. N. 53. Choräle für vier Männerstimmen bearbeitet ꝛc. Wiesbaden, Chr. Limbarth. Zweites Heft. Preis?

Diese Arbeit zeichnet sich durch ihren correcten Satz aus, und dürfte wol der Beachtung empfohlen werden. β—.

Unterhaltungsmusik.

Lieder für eine Singstimme.

Aug. Alb. Ziehl, Op. 4. Die Nacht. Gedicht von Tieck, für Alt oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig. Eigenthum des Componisten. ½ Rthlr.

Benedict Widmann. Frühlingsblumen. Kinderlieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Heft I und II. Leipzig, C. Merseburger. Jedes Heft 12½ Sgr.

Franz Abt, Op. 212. A. „Zur Drossel sprach der Fink." — „O Welt, wie bist du schön!" — „Goldner Sonnenschein!" für Sopran od. Tenor. — Duett: „Wenn Gott ein treues Lieb'" mit Begleitung des Piano. Nach vierstimmigen Liedern ohne Begleitung. Berlin, Schlesinger. Compl. ⅔ Rthlr., Duett 10 Sgr.

L. Liebe, Op. 42. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung „Ruhe in der Geliebten." — „Du, nur du!" Cassel, Luckhardt. 7½ Sgr.

Carlo Wansink, Op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Amsterdam, Th. J. Roothaan u. Co. 1862. F—, 60.

Siegmund Kerling. Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Nr. 4 „Leichter Sinn", Nr. 5 „Abendlied", Nr. 6 „Trinklied". Cassel, Luckhardt. Jedes à 5 Sgr.

C. W. Grünbaum. „Augen hast du wie die Sterne." Thüringer Volkslied für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 2. Aufl. Leipzig, C. W. B. Naumann. 5 Ngr.

Hedwig Hertz, Op. 26. Zwei Lieder: Frühlingsahnung, Lob des Frühlings, von L. Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Ad. Brauer. Zus. 10 Ngr.

W. Drechsler, Op. 34. Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 12. Gruß an das Vaterland. Hamburg, Jowien. 7½ Sgr.

—, Op. 37. Lieder ꝛc. Nr. 13. Sängers letztes Lied. Hamburg, Jowien. 5 Sgr.

Otto Dronewolf, Op. 1. Drei Lieder von Em. Geibel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Eisleben, Commissionsverlag von G. Reichardt. Pr. ?

Joseph Cramer. Liebesrausch. Lied für Tenor mit Pianofortebegleitung. Amsterdam, Th. J. Roothaan u. Co. F—, 80.

Alfred Blume, Op. 6. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. Leipzig, Fr. Hofmeister. 15 Sgr.

Zu den sogenannten „Dilettantenarbeiten" — und zwar den geschmacklosesten Art — müssen wir die Lieder von Hedwig Hertz und W. Drechsler zählen, obschon die Opuszahlen 26, so wie 34 und 37 nicht einmal Anfänger vermuthen lassen. Auch die Lieder von Carlo Wansink, selbst wenn sie nicht mit Op. 1 bezeichnet wären, beurkunden nichts als nur den fleißigen Schüler, der sich freut, die Regeln des vierstimmigen Satzes glücklich überwunden zu haben. Der „Liebesrausch" von Joseph Cramer (ohne Opuszahl) ist offenbar nur das Erzeugniß nachhaltigen Einflusses fremder Vorbilder, so wie die Compositionen Siegmund Kerling's, Alfred Blume's, und L. Liebe's, trotzdem, daß sie ganz artigen Singsang enthalten und möglicher Weise wol auch ihre Kundschaft finden werden, dennoch nur der Routine ihr Entstehen verdanken, ohne nähere Berücksichtigung der Texte, und in Folge dessen ohne tieferen Gehalt. Das angebliche „Thüringer Volkslied", welches uns C. W. Grünbaum vorführt, imponirt zwar durch die Bemerkung: zweite Auflage, — mag aber diese zweite Auflage vielleicht eben nur seiner vollkommenen Charakterlosigkeit verdanken, denn der großen Masse scheint ja das Triviale von je her am meisten zuzusagen.

Benedict Widmann hat sich schon früher durch verschiedene Hefte passender Kinderlieder bekannt gemacht, und liefert auch in diesen „Frühlingsblumen", einfache, dem Verständnisse der Kinder entsprechende und ziemlich geschmackvolle Melodien, die den nicht ohne Einsicht gewählten Texten ganz hübsch angepaßt sind. Wir wünschen diesen Heften den wohlverdienten Erfolg. —

Franz Abt, der in gewissen Gesangscirkeln so beliebte Componist, scheint diesesmal die Flügel in Ermanglung gefeilt zu haben; die zwei Lieder klingen uns noch ziemlich glatt und fein, aber — es schaut denn doch aus ihnen schon fast allein nur die Routine des Vielschreibens heraus. — Das Duett aber ist geradezu langweilig!

In der Musik zu den drei Liedern von Geibel, welche als das Erstlingswerk Otto Dröne wolf's sich präsentirt, kündigt sich eine tiefere Auffassung des Textes aus, ein gewisses, lobenswürdiges Drängen nach Vorwärts von der allgemeinen, schon zu breit getretenen Straße ab, — aber es fehlt dem jungen Componisten doch noch am rechten Geschick, um Etwas wirklich Bedeutendes schaffen zu können. Er muß erst ein bestimmteres Bewußtsein über das Sachliche und Passende gewinnen; daß aber solches ihm gelingen werde, vermeinen wir wol selbst nach dieser Leistung erwarten zu dürfen. Schon um ein Ansehnliches mehr leuchtet die Begabung aus dem arienmäßig behandelten Liede Tieck's „Die Nacht" von Aug. Alb. Biehl heraus. Die Composition ist im Allgemeinen recht verständig und hübsch, und kann, bei der Ausführung durch eine dazu passende, volle Baryton-Stimme, ganz guten Effect machen. Nur möchten wir dem Componisten, welchen die Opuszahl 4 als einen noch jugendlichen beurkundet, — rathen, sparsamer in der Benutzung der neuern Vorhalts- und Verzierungs-Manier zu sein, welche in der Art, wie sie an einigen Stellen in dieser Composition vorkommt, von schlechter Wirkung ist, wie z. B. pag. 5 im dritten Tacte der ersten Zeile das gis vor dem a und das e vor dem d im Accorde $\frac{4}{3}$ übelklingend und zwecklos ist. Auch der durch Nichts motivirte $\frac{A}{}$ Quartengang pag. 3 im ersten Tacte der letzten Zeile ist ungeschickt und gehört zu den holprigen Wendungen, vor welchen der sichtbar begabte Componist sich hoffentlich, wie zu wünschen, fernerhin hüten wird. XXV—l.

Instructives.

Für Pianoforte.

Fr. W. Volkmar, Op. 97. „Jugendfreuden." Sechs kleine Phantasien ꝛc. Cassel, Carl Luckhardt. Pr. 20 Sgr.

Friedrich Damm, Op. 6. „Sechs kleine Charakterstücke" ꝛc. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 20 Sgr.

D. Krug, Op. 114. 12 *morceaux mignons et instructifs* ꝛc. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. à 10 Sgr.

Volkmar bietet in seinen „Jugendfreuden" sechs kleine Phantasien über deutsche Volkslieder, und zwar über „Mit dem Pfeil dem Bogen" ꝛc., „Wer wollte sich mit Grillenplagen" ꝛc., „Ach, wie ist's möglich denn" ꝛc., „Mein Herz ist im Hochland" ꝛc., „Stand ich auf hohem Berge" ꝛc., „Ein Schäfermädchen weidete" ꝛc., die der clavierspielenden Jugend hiermit empfohlen sein mögen. An Bearbeitungen deutscher Volkslieder für das Pianoforte fehlt es unserer Musikliteratur nicht, aber in vielen Fällen sind dieselben das trivialste Zeug, das nur denkbar ist. Volkmar ist von einem besseren Streben geleitet worden. Bei ihm komme es nicht auf die reine Unterhaltung an, dieselbe ist ihm vielmehr Mittel zum Hauptzwecke, mit dem Angenehmen zugleich auch das Nützliche zu verbinden. Sodann bedarf es der Erwähnung, daß der Autor die ihrem Gehalte nach mitunter sehr matten Volkslieder durch seine Bearbeitung interessant zu machen verstanden hat.

Damm tritt uns als Componist hier zum ersten Male entgegen, und zwar in einem für denselben ziemlich vortheilhaften Lichte. Die sechs Nummern seines Werkes bestehen aus Nr. 1: Choral, Nr. 2: Der frohe Wandersmann, Nr. 3: Die kleinen Soldaten, Nr. 4: Steyermärkers Heimweh, Nr. 5: Tyrolerständchen und Nr. 6: Die Post. — Der Autor hat es zwar sehr wohl verstanden, den instructiven Zwecken gemäß zu schreiben, nur daß der Inhalt zu unbedeutend ist. Dabei kann ihm durchaus nicht abgeleugnet werden, daß er Talent besitzt, daß er dem Besseren in dieser Gattung sich angeschlossen, und aus diesem Grunde hoffen wir in Zukunft von dem Componisten noch Gehaltvolleres zu erhalten. Am Meisten haben uns Nr. 2 und Nr. 6 insofern angesprochen, als wir annehmen können, dieselben werden auch den Schülern ein größeres Vergnügen als die übrigen bereiten. Besonderes Wohlgefallen an Schweizer- und Tyrolermelodien in dieser Weise zu finden, ist Geschmackssache, und die Componisten für instructive Zwecke ergehen sich gern in dieser Richtung.

Verdienten die beiden obengenannten Werke wirkliche Beachtung, so müssen wir uns ganz entschieden gegen Krug's Op. 114, von dem uns zwei Nummern vorliegen, aussprechen. Krug gehört zu denen, die Alles, was ihnen in die Hände kommt, in ihrer geschmacklos trivialen Weise zu verwenden wissen, ohne darnach zu fragen, wie das Resultat ausfällt. Wir befinden uns also durchaus nicht in der Lage, das in Rede stehende Werk irgendwie empfehlen zu können. p—.

Louis Ruprecht, Praktische Anleitung zum Pianofortespiel ꝛc. Leipzig, Moritz Ruhl. Pr. ?

Joh. Nepomuk Huber, Clavier-Unterricht nach der heuristischen Methode ꝛc. Erstes Heft. Lahr, M. Schauenburg u. Co. Pr. 20 Sgr.

Ruprecht hat es vorgezogen, seiner „praktischen Anleitung" ein Vorwort beizufügen, aus welchem der Leser das vom Verfasser Angestrebte ersehen kann. Leider verspricht aber das Vorwort mehr, als das 108 Seiten starke und mit einer ziemlichen Masse von Druckfehlern ausgestattete Werk selbst hält. Der Verfasser sagt: „Gewiß ist nicht zu leugnen, daß unsere musikalische Literatur manches kostbare, werthvolle Lehrbuch aufzuweisen hat, aber „eine Anweisung für den Lehrer", der nicht eben Clavierlehrer von Fach ist, kann keins von allen genannt werden, weil entweder gar nicht oder doch nur sehr dürftig darauf hingewiesen ist, wie der Lehrer zu unterrichten hat." Wenn der Verfasser es wagt, diese Worte öffentlich auszusprechen, um gleichsam seinem Werke im Voraus schon Reclame zu machen, so legt er damit nur den Beweis ab, daß ihm die Clavierunterrichtsliteratur doch etwas zu wenig bekannt zu sein scheint, denn wir besitzen, was den vom Autor bezeichneten Punct anbetrifft, Werke mit so eingehenden Erläuterungen, daß die Ruprecht'sche Arbeit mit diesen nicht im Geringsten sich zu messen vermag. Auch sind wir der Meinung, daß derjenige, welcher nicht Clavierlehrer vom Fach ist, mit solchem Unterrichtgeben zu Hause bleiben kann. Der Verfasser hat demnach seinem Werke eine Bedeutsamkeit beigelegt, zu der es nicht die geringste Berechtigung hat, denn was den Inhalt betrifft, so ist Alles und besser schon dagewesen, wenn auch der Autor versichert, es habe schon seit einem Vierteljahrhundert auf das Erscheinen eines Buches im Geiste und Sinne des vorliegenden gewartet.

Huber deutet auf dem Titelblatte seines Werkes gleich die Methode an, nach der er seine Arbeit einrichten will, und zwar die heuristische. Ueber dieselbe sagt er: „Unter der heuristischen Methode begreift man das Unterrichtsverfahren, das den Schüler in den Stand setzt, sich die Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik überhaupt und insbesondere im Clavierspiele durch seine eigene Thätigkeit in kurzer Zeit zu erwerben. Denn nur das Selbsterworbene ist unser Eigenthum. Die heuristische Methode hat daher die Aufgabe, das Wesen der Musik aus der natürlichen Anlage des Schülers selbst erfinden zu lassen." Die Aufgabe, die der Autor sich hiermit gestellt hat, ist keineswegs eine leichte, soviel wir aber dem vorliegenden ersten Hefte entnehmen können, scheint der Verfasser seinen Weg auf das Tactvollste zu verfolgen.

Heinrich Henkel, Der erste Clavierunterricht in einer nach praktischem Bedürfniß stufenweise geordneten Folge von kleinen Tonstücken ꝛc. Frankfurt a. M., Moritz Diesterweg (Hermannsche Buchhandlung). Pr. ?

B. G. Becker, Op. 17. Zwei Sonaten, leicht ausführbar ꝛc. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. Nr. 1, 15 Ngr., Nr. 2, 20 Ngr.

D. Krug, Op. 114. „*Fleurs mélodiques*". 12 Morceaux mignons et instructifs etc. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. für die einzelne Nummer $\frac{1}{3}$ Thlr.

Henkel bietet in seinem kleinen Werkchen wenig, aber das Wenige besteht dafür auch nur aus Gutem. Er ist nicht der gewöhnlichen Schulennachschreiberei verfallen, sondern scheint sein Heftchen nach den in seiner Praxis gemachten eignen Erfahrungen zusammengestellt zu haben, und derartige Werke können ein für alle Mal empfohlen werden.

Die beiden Sonaten von Becker sind ganz anständige Arbeiten, die von der clavierspielenden Jugend gewiß mit Vergnügen benutzt werden. Mitunter schien es uns, als habe Becker bei Anwendung gewisser Harmonien etwas zu gekünstelt verfahren, die einfache Natürlichkeit wird bei instructiven Arbeiten stets die Hauptsache bleiben müssen. Formell sind die Sonaten gut durchgeführt.

Das Op. 114 von Krug enthält zwölf aus allen möglichen Opern zusammengetragene und nach Krug'scher Manier für das Pianoforte umgewandelte Melodien, wie uns wenigstens das Verzeichniß auf dem Titelblatte angiebt. Es liegen uns jedoch nur zwei solcher Melodien vor: aus „Martha" und „Nabucodonosor", die wir auf keinen Fall Leuten mit nur einigermaßen guten Geschmacke empfehlen können. Solche Waare sollte lieber Manuscript bleiben. 4.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Arditi, L., La Capinera di Lombardia. Canzone p. 1 voce con Pfte. 27 Kr.
——— La Stella. Valse, arr. par F. Agosty, p. Pfte. 36 Kr.; p. Pfte. à 4 mains 45 Kr.
——— La Farfalletta. Polka-Mazurka p. Pfte. 45 Kr.
Badarzewska, Sympathie. Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
——— L'Echo des bois, p. Pfte. 54 Kr.
Baumfelder, F., Op. 66. Une Larme. Nocturne p. Pfte. 36 Kr.
——— Op. 71. Agnès Mélodie p. Pfte. 45 Kr.
Bazzini, A., Op. 27. Il Pirata. Fantaisie de concert p. Violon av. Orchestre. 5 fl. 24 Kr.
Beriot, C. de, Op. 115. Grande Fantaisie p. Violon av. Pfte. 2 fl. 24 Kr.; av. Orchestre 4 fl. 48 Kr.
Beriot, C. de, fils, Op. 18. Toccata p. Pfte. 54 Kr.
Cramer, H., Potpourris sur des motifs d'Opéras favoris p. Pfte. No. 148. La Forza del destino, de Verdi. 54 Kr.
Croisez, A., Op. 58. L'Hirondelle et le Prisonnier. Caprice de genre p. Pfte. à 4 mains. 1 fl.
Godefroid, F., Op. 54. Les Gouttes de Rosée. Morceau de genre p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 12 Kr.
Heller, S., Op. 108. Quatrième Scherzo p. Pfte. 1 fl. 12 Kr.
Hempel, A., Freia. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
Jeschko, L., Les Bacchantes. Suite de Valses, p. Orchestre 4 fl. 12 Kr.; p. Pfte. 45 Kr.
——— L'Insouciante. Polka, et Les Elans du coeur. Polka p. Orchestre 2 fl. 24 Kr.
——— L'Insouciante. Polka p. Pfte. 18 Kr.
——— Les Elans du coeur. Polka p. Pfte. 18 Kr.
Kéler-Béla, Op. 57. Walram-Marsch, u. Op. 58. Hof-Ball-Polka, f. gr. Orchester. 2 fl. 24 Kr.
Ketterer, E., Op. 21. L'Argentine. Fantaisie-Mazurka p. Pfte. à 4 mains. 1 fl. 12 Kr.
——— Op. 130. Voici le Soleil. Valse transc. p. Pfte. 1 fl.
——— Op. 131. La Mule de Pedro. Fantaisie-Transc. p. Pfe. 1 fl. 12 Kr.
Krüger, W., Op. 115. Le Barbier de Séville. Illustrations p. Pfte. 1 fl.
——— Op. 119. La Forza del destino. Ballade et Rataplan p. Pfte. 1 fl. 12 Kr.
Leonard, H., Dove sono. Air de l'Opéra: Le Nozze de Figaro, p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
——— Prière à la Madonne, de Gordigiani, transc. p. Violon av. Pfte. 54 Kr.
Lyre française. Romances av. Pfte. No. 929. 933. 940 u. 944. à 18 Kr.
Neustedt, C., Op. 39. Zemire et Azor, de Grétry. Fantasie p. Pfte. 54 Kr.
——— Op. 40. Prière de Moïse. Transcription variée p. Pfte. 45 Kr.
Rummel, J., Espoir du retour. Nocturne p. Pfte. 54 Kr.
——— Perles enfantines. Récréations p. Pfte. à 4 mains. No. 3. Luisa Miller. No. 4. Un Ballo in Maschera. à 54 Kr.
Sacré, J. L., Op. 157. Graziella. Polka-Mazurka p. Pfte. 27 Kr.
——— Op. 158. Picciola. Polka p. Pfte. 27 Kr.
——— Op. 160. Les Esprits. Valse p. Pfte. 54 Kr.
Schubert, C., Op. 301. Le Traineau des Amours. Polka p. Pfte. 27 Kr.
Stasny, L., Op. 102. Un Ballo in Maschera. Polka-Mazurka p. Pfte. Op. 103. Schottisch p. Pfte. à 27 Kr.
Voss, C., Op. 282. Le Trait d'Union. Morceau brillant p. Pfte. 54 Kr.

Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipsig erschien soeben:
Asantschewsky, M. v., Op. 4. Drei Stücke f. das Pfte. Pr. 20 Ngr.
Bach, O., Op. 6. Quartett (D moll) f. 2 Violinen, Bratsche u. Vcll. Pr. 3 Thlr.
——— Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.
Kücken, Fr., Op. 61. No. 1. Das Sternlein f. Pfte. übertragen v. H. Sutter. Pr. 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Bacchuschor aus Antigone des Sophocles m. Begl. d. Orchesters. Partitur Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.; Orchesterst. Pr. 1 Thlr 5 Ngr.; Chorst. Pr. 20 Ngr.
Paul, Oscar, Op. 4. Vier Stücke f. Pfte. Pr. 25 Ngr.
Vogt, Jean, Op. 33. Andante et Alegro de Concert pour Piano avec accompagnement d'Orchestre. Pr. avec Orch. 2 Thlr. 25 Ngr. Pr. pour Piano seul. 25 Ngr.
Voss, Charles, Op. 285. La Polka Comme il faut! Morceau brill. de Concert. Pr. 25 Ngr.
——— Op. 286. No. 1. Mignonnette. Polka-Mazourka élégante pour Piano. Pr. 20 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt

in *Leipzig* und *Zwickau*.

Abt, F., Op. 250. Körner-Lied. Festgesang zur National-Körner-Feier von Müller v. Werra, f. 4stimmigen Männerchor m. 4 Hörnern od. Pfte. Partitur u. Stimmen 25 Ngr.
Adelburg, A. de, Op. 17. Deuxième grand Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcllo. 1 Thlr. 20 Ngr.
——— Op. 18. Troisième grand Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcllo. 2 Thlr.
Baumfelder, F., Op. 90. Etude mélodique p. Pfte. 12½ Ngr.
Berlyn, A., Op. 141. Die Liebe. Ein launiger Gesang f. 4 Männerst., Soli u. Chor. Partitur u. Stimmen 1 Thlr.
Handrock, J., Op. 32. Der Clavierschüler im ersten Stadium. Melodisches u. Mechanisches in planmässiger Ordnung. Heft 2. 1 Thlr.
——— Op. 50. La Primavera. Caprice p. Pfte. 12½ Ngr.
Klauwell, A., Op. 38. Der practische Cantor. Leicht ausführbare kl. Cantaten, Motetten, Antiphonien, Begräbnissarien, Jubelfest-Gesänge u. s. w. theils mit, theils ohne Orgelbegl. z. Gebrauche f. Cantoren in Dörfern u. kl. Städten. Heft 1. 2. à 15 Ngr.
Kunkel, G., Op. 10. Die deutsche Wacht, von Müller v. d. Werra, f. 4stimmigen Männerchor m. Blechmusik od. Pfte. Partitur u. Stimmen 12½ Ngr.
Kuntze, C., Op. 89. Vier Lieder f. 4stimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 10 Ngr.
——— Op. 90. No. 2. Stiftungslied des deutschen Sängercommerces, von Müller v. d. Werra, f. 4 Männerst. Partitur u. Stimmen 15 Ngr.
——— Op. 90. No. 3. Turner-Marsch. Ein Weckruf z. Turnfahrt, von Müller v. d. Werra, f. 4stimmigen Männerchor. Partitur u. Stimmen 10 Ngr.
Liszt, F., Mignon f. 1 St. m. Orchester. Partitur 1 Thlr.
——— Die Loreley f. 1 St. m. Orchester. Partitur 1 Thlr.
Neumann, E., Op. 106. Le Postillon amoureux. Polka de Concert p. Pfte. 15 Ngr.
Tschirch, W., Op. 68. Scheidegruss an die Sonne. Schlussgesang b. einem Sängerfeste im Freien f. Männerchor m. Blasinstrumenten u. Pfte. Partitur 1 Thlr. Singst. 10 Ngr.
Vogt, J., Op. 31. Canon mit fugirtem Finale f. Pfte. 17½ Ngr.
——— Op. 34. Tableaux musicales. Deux Fantaisies p. Pfte. No. 1. La Russie. No. 2. La Pologne. à 15 Ngr.
Wiemann, V., Sechzehn 2stimmige Lieder f. die Jugend. 2 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 18. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Alle Annoncen nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kühl in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Neunundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Yourij v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung). — Eine Gegenkritik. Von H. v. Bülow. — Correspondenz (Leipzig, Dresden). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes).

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Die Nationaloper existirte in den ersten der vierziger Jahre im allerbuntesten Bestande: sie zählte unter sich mancherlei Nationalitäten, z. B. zwei Italiener (Tosi und Conti), einen Franzosen (Leónow-Charpentier) und eine Deutsche (Fräulein Eisrich), und unreife und überreife Sänger und Sängerinnen, d. h. solche sowol, die eine frische Stimme und alle Zähne, aber von Gesangsschule auch keine Spur besaßen, wie auch solche, die Schule vielleicht erlernt haben mochten, jedoch dieselbe nicht zur Geltung bringen konnten, weil es ihnen dazu an Stimme und an Zähnen gebrach. — Statt eines Contraaltes fungirte eine naturalistische Mezzosopransängerin, die aber gerne auch hohe Primadonna-Partien sang; und die absolut hohen Sopranrollen fielen einem 17jährigen sehr hübschen Mädchen zu, welche wol Anlagen zu einer Stimme, aber noch keine eigentliche Stimme besaß, sondern mit einem dünnen Zwirnfaden-Klange sang. In Folge zu früher, zu häufiger und zu starker Anstrengung der Stimmbänder ist diese Primadonna auch nie zu einer wirklichen Entwickelung an Kraft und Fülle im Tone gelangt. So konnten also, wie leicht zu begreifen, nicht einmal die der Geistes- und Charakter-Auffassung dieser Künstlergesellschaft zunächst zugänglichen nationalen Opern in gewünschter Vollkommenheit gegeben werden. Gleichwol aber waren es eben diese letztgenannten Werke, welche aus den angeführten naturgemäßen Gründen noch am besten, ja sogar leidlich sich anhören ließen.

Man sollte nun doch annehmen, daß durch diesen letzteren Umstand die Direction sich hätte bewogen fühlen müssen, gerade vaterländische Compositionen zu bevorzugen, ihnen die Hand zu bieten, zu solchen aufzufordern. Jede andere in ihren Handlungen auf logische Gründe sich stützende Theater-Regie hätte sicher ihr Verfahren nach solchen Thatsachen eingerichtet. Die kaiserliche Generalintendantur in St. Petersburg, welche statt der natürlichen Logik nur ihre Sympathien, oder vielmehr Launen für maßgebend erachten zu können vermeinte, wich, nach wie vor, — ja man hätte fast sagen können, mehr als zuvor allen russischen Productionen und allen wohlgemeinten Rathschlägen der Freunde nationaler Kunst aus.

So hatte z. B. der schon in der Reihe der Componisten, welche noch vor dem Jahre 1830 aufgetreten, als der jüngste derselben angeführte Alexander Dargomijskij 1839 der Direction eine vieractige Oper „Esmeralda" angetragen. Statt daß nun, zufolge der soeben angeführten Umstände, der Generalintendant Gedeónow dieselbe auf die Bühne befördert hätte, hielt er den Componisten mit glatten Höflichkeiten und leeren Worten hin. Selbst zu jener Zeit, als nach Erneuerung der italienischen Oper die Aufführung der Compositionen von Donizetti, Bellini, Mercadante e tutti quanti auf der russischen Bühne rein unmöglich gemacht war, und die letztere augenscheinlich doch zumeist nur durch vaterländische Productionen hätte gehoben werden können, geruhte obgenannte Excellenz den jungen Componisten fortwährend (bis zum Jahre 1847) in völliger Ungewißheit über die Annahme oder Nicht-Annahme seiner Oper zu lassen. Und gleichwol hatte Dargomijskij schon einen gewissen Ruf durch viele vortreffliche Romanzen, Duette, dreistimmige Lieder und Claviercompositionen sich erworben. Ja, im Jahre 1841 wurden in einem der Theater-Concerte mehre Nummern seiner Cantate „Der Triumphzug des Bachus" mit außerordentlichem Beifalle (besonders von Seiten der Musikkenner) gegeben. In allen diesen Tonwerken hatte der junge Componist deutlich genug beurkundet, daß er eines der hervorragendsten Talente besitzt, so wie daß ihn an tüchtiger, theoretisch-technischer Ausbildung und Geschmack nach Glinka kaum einer der anderen inländischen und selbst wol wenige der ausländischen Tonsetzer übertreffen dürften. Aber alles dieses gab dennoch in den Augen der Intendantur seinem Werke kein Anrecht zur Bühne.

Gleichwol nahm die Direction gar keinen Anstand, zwei anderen russischen Tonsetzern nicht nur ohne alle Widerrede zu willfahren, sondern auch ihre Compositionen sogar zur Darstellung auf der italienischen Bühne zuzulassen. Im Jahre 1843 nämlich kam auf der letzteren die dreiactige romantische Oper „Bianca e

Gualtiero" von A. L'wow zur Aufführung mit der brillantesten Besetzung, denn es wirkten darin die Viardot, Rubini und Tamburini als Träger der Hauptrollen. Gleichermaßen ging ein Jahr später auf derselben Bühne eine komische Oper von Theophil Tolstoj „il Biricchino di Parigi" (der Pariser Gassenjunge) zum Benefiz der Contraaltistin Assanti in Scene. Sowol die romantische Oper L'wow's, als auch die komische Tolstoj's erzielten bei der ersten Aufführung nur, was der Franzose succès d'estime, der Deutsche aber, in schon derberer Art, eine flaue Aufnahme nennt. Im Ganzen genommen waren aber diese Opern gerade nicht schlechter als sonst so manches italienische Machwerk; ja, will man ganz ehrlich sein, so wird man gerne eingestehen, daß in „Bianca e Gualtiero" eine recht fleißig ausgearbeitete Factur und mitunter hübsche harmonische Wendungen angetroffen werden. Nur fehlt den Melodien das Frische, der rechte poetische Schwung, die aus dem Innern hervorsprudelnde Originalität, das musikalisch-dramatische Leben. In dieser Beziehung muß ich daher dem „Biricchino" einen kleinen Vorzug geben. Es ist da mehr frisches, rasches Leben im Gesange, wenn er auch öfters Reminiscenzen enthält, und die harmonische Begleitung in naiver Einfachheit mit Bellini'scher und Ricci'scher Factur rivalisiren dürfte.

Daß nun einem Generale und einem Kammerjunker das Unglück passirt ist, in der Operncomposition sich nicht bis zur Excellenz haben erheben zu können, weil sie von der Natur gerade keine Bestimmung dazu erhalten hatten, — braucht denselben noch nicht zum Vorwurfe gemacht zu werden: sie wollten es doch auch einmal versuchen. — Es wäre auch gegangen, — nur hätten diese Compositionen in ihrem Dilettantenkreise bleiben müssen. Da draußen aber, — da ging es nicht mehr! Auch das würde übrigens Nichts verschlagen haben, wenn die Theaterdirection nur auf dieses Fehlschlagen keine Folgerungen eigener Logik gebaut, und nicht höchsten Orts den Befehl ausgewirkt hätte: daß Productionen russischer Componisten auf die italienische Bühne fernerhin nicht zugelassen werden sollten. — Das klang nun gerade so, als wenn Jemand den Schluß ziehen wollten: General und Kammerjunker haben kein Talent zur Composition erwiesen; da nun die noch übrigen russischen Componisten noch weithin im Range unter Besagten stehen, so ist es außer allem Zweifel, daß bei ihnen gleichermaßen, wenn nicht mehr noch, alles und jedes Talent fehle! — Quod erat demonstrandum! —

In den Jahren 1847 und 1848 versuchte L'wow auf der Bühne der Nationaloper zum zweiten und dritten Male sein Glück mit dramatischen Compositionen. Allein auch diese zwei neuen Opern: „Undine" und „der Staroста" (Dorfschulz) erzielten nur „Achtungserfolge".

Indessen könnte man L'wow einigermaßen das Verdienst zuertheilen, den russischen Tonsetzern den Weg zur russischen Bühne wieder angebahnt zu haben, oder aber, die Intendantur war vielleicht zur Ueberzeugung gekommen, daß die frühere Logik nicht ganz haltbar sein möchte, oder wenigstens bezüglich der Nationaloper nicht angewendet werden dürfe. Genug — zur selben Zeit, als „Undine" und „Staroста" in Petersburg ein mehr als halbes Fiasco erlebten, ging Dargomijskij's „Esmeralda" in Moskau mit großem Erfolge über die dortige Bühne.

Die Jahre 1851 und 1852 waren die reichsten an vaterländischen Productionen, und die Petersburger Bühne großmüthiger als jemals gegen uns vaterländische Componisten. Nach Ostern des ersten Jahres gab Anton Rubinstein eine große romantische Oper „Dmitrij vom Don oder die Schlacht auf dem Kulikow'schen Felde",*) und ein Jahr später eine komische, einactige Oper „Tom der Idiot" (Fómmka durátschock). Trotz vieler wahrhaft schöner Partien, welche ersteres Werk enthielt (wie z. B. der Chor der Tataren, der Gesang des arabischen Scheichs, die Schlachtsymphonie u. a.), mangelte es doch dem Ganzen an dramatischem Leben überhaupt und an nationalem ganz insbesondere. In der komischen Bluette schien nun Rubinstein der Volksthümlichkeit Rechnung tragen zu wollen, — aber der Versuch erwies sich als vollkommen mißlungen: sowohl die Komik als auch das russische Element in der Musik sind für diesen Componisten ersichtlicher Weise unerreichbare Ziele.**)

Meiner zwei Opern „der Invalide" (deutsch) in einem Aufzuge, und „Gebet geht beim Herrn, und Dienst beim Czaaren nimmer verloren" (national russisch) in drei Aufzügen, welche in denselben Jahren 1851 und 1852 (die erstere fünfmal, und die andere dreimal) gegeben wurden, erlaube ich mir nur als Thatsachen in diesem Zusammenhange zu gedenken.

Endlich brachte der schon mehrmals rühmlichst erwähnte Bassist Petrow zu seinem Benefiz im November 1851 Dargomijskij's Oper „Esmeralda" auch in Petersburg zur Aufführung. Bei der ersten Darstellung war das Publicum gerade nicht sehr zahlreich, dafür aber sehr gewählt: die ganze musikalische Welt Petersburgs, aus allen den verschiedensten Kreisen, sah man versammelt, als Beweis für das Interesse, welches wir insgesammt an dem Erzeugnisse unseres talentvollen Landsmanns nahmen. Der Erfolg, welchen der Letztere erzielte, war ein glänzender. Trotzdem daß „Esmeralda" eine frühere Jugendarbeit Dargomijskij's war, und weit unter seinen späteren Productionen steht, — ja, trotzdem daß diese Oper in Factur und Effecten deutlich an die Vorbilder seiner jüngeren Jahre, Meyerbeer und Auber, erinnerte, erwies sich aus den Melodien und harmonischen Wendungen, sowie aus dem dramatischen Colorit ein so prägnantes Naturtalent, und zugleich eine so reiche Begabung von Geschmack und richtigem Gefühl für Instrumentation, daß man vor dem jungen Componisten Achtung bekam und ihm gern einen Platz über so mancher europäischen Berühmtheit einräumte.

Dargomijskij hatte somit seinen Flug glücklich begonnen, und sein guter Stern begleitete ihn noch eine lange Zeit dahin auf der Bahn der künstlerischen Erfolge. Im Frühjahre 1853, bei Gelegenheit eines Concertes des russischen Wohlthätigkeits-Vereines zum Besten der Armen, wurde Dargomijskij vom Directorium eingeladen, einige Nummern seiner neuen Oper „Die Dnjeprnixe" unter seiner eigenen Leitung zu geben. Die Ausführung der Solopartien und der Chöre übernahmen die vorzüglichsten Dilettanten und Dilettantinnen Petersburgs, unter welchen, wie bekannt, gar viele sich dreist neben die ersten Künstler Europas stellen dürfen.***) Der Riesensaal des Adelsvereines war gedrängt voll: gegen 4500—4600 Personen wohnten dem Concerte bei, und das neue Werk des russischen

---

*) Der Text behandelt die Befreiung Rußlands vom Joche der goldenen Horde.

**) Das mag wohl Rubinstein Grund gegeben haben, in einem der folgenden Jahre (1855 oder 1856) in einem Aufsatze, welcher in der Bock'schen Musikzeitung erschien, das russische Element in der Musik geradezu als Nonsens zu behandeln, und die Möglichkeit einer rein russischen Oper wegzuleugnen.

***) Die Solopartien führten aus: Frau v. Schilowskij und Frau v. Sirs; die HH. Charitónow und Opotschinin. Das darin vorkommende Solo für Pedalharfe spielte die Schwester des Componisten.

Meisters erntete reichen und stürmischen Applaus nach jeder Nummer. — Als der erste Theil des Concertes beendet war, überreichte die erste der Sängerinnen, Frau v. Schilowskij, unter lauten Beifallsbezeugungen des Publicums, und im Namen der Verehrer des Talentes Dargomijskij's demselben einen Lorbeerkranz, sowie einen sehr schön gearbeiteten silbernen, reich mit Steinen verzierten Tactirstab.

Drei Jahre später gelang es Dargomijskij endlich, diese Oper auch auf die Bühne zu bringen, wo, obschon so manche Kräfte (wie z. B. für den ersten Sopran und den Tenor) nicht gehörig ausreichten, um allen erforderlichen dramatischen Nuancen gerecht zu werden und ihre Partien zur vollständigsten Anerkennung zu bringen, dieses wahrhaft schöne Werk großen Enthusiasmus unter den Kennern und Liebhabern nationaler Musik erregte. — Außer den unsterblichen Compositionen Glinka's, welche mit stetem Erfolge sich mehr als 25 Jahre auf der Bühne erhalten haben, ist die „Dnjeprnixe" von Dargomijskij die bedeutendste unter den bisher erschienen musikalischen Productionen Rußlands, und behauptet auch bis jetzt noch im Repertoire der Nationalbühne einen des Werkes würdigen Rang.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der Kritik ist er nicht sehr hold gesinnt, und mehrere darauf bezügliche Stellen finden sich in den Briefen. Er hatte später in Leipzig die sehr zweckmäßige Einrichtung getroffen, die Lehrer des Conservatoriums zu vierwöchentlichen Conferenzen zu versammeln. Gewöhnlich wurde dann auch ein gemeinschaftliches Mittagsmahl eingenommen. Bei einer solchen Gelegenheit äußerte er einmal, man lerne nichts aus der Kritik, worauf ich replicirte, daß keine Kritik so arrogant sein werde, ihm Etwas lehren zu wollen. Jetzt waren mir die in dem vorliegenden Briefwechsel vorkommenden, die Stellung des Künstlers zur Kritik bezeichnenden Bemerkungen um so interessanter, da sie den Beweis abgeben, daß jene mündliche Aeußerung keine zufällige und vereinzelte war, sondern Mendelssohn's Ansicht im Großen und Ganzen aussprach.

Man hat, wenn man der Lösung der hiedurch angeregten Frage näher kommen will, Zweierlei zu unterscheiden. Die Kritik ist in erster Linie gar nicht dazu bestimmt, zur Belehrung der Besprochenen zu dienen, dies mindestens, wenn dabei ein sehr ausführliches Eingehen nothwendig erscheint. Ihre Hauptaufgabe ist, den Einzelnen und seine Leistungen mit der Gesammtheit zu vermitteln, diesen ihre Stelle anzuweisen, möge das nun dem Besprochenen zunächst ersprießlich erscheinen oder nicht. Kann sie ihm dabei speciell auch bezüglich seiner Belehrung Etwas nützen, so ist das ein Vortheil mehr. Doch steht diese Aufgabe erst in zweiter Linie. Eine unrichtige Forderung ist es aber jeder Zeit, von ihr eine förmliche Instruction zu erwarten. Das ist gar nicht die Aufgabe der Presse, schon aus dem einfachen Grunde, weil ein solches Verfahren für alle Nichtbetheiligten sehr langweilig sein, und eine Ausführlichkeit beanspruchen würde, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen gar nicht mehr möglich ist. Die Kritik wird nicht für den darin Besprochenen geschrieben, sondern für die Gesammtheit des betheiligten Publicums, und ist nur in soweit für den Ersteren da, als dieser sich daraus ebenfalls ein Urtheil abstrahiren kann. Wie überhaupt fast Niemand, und wäre er der Unselbstständigste, von dem Andern unmittelbar Etwas aufnehmen, unmittelbar dessen Rathschläge befolgen kann, sondern die empfangene Anregung erst verarbeiten, in Fleisch und Blut verwandeln muß, so kann auch die Kritik nur Fingerzeige geben, wobei natürlich auch die Individualität des Kritikers wesentlich in Betracht kommt. Die Hauptsache ist, daß der Autor erfährt, wie seine Schöpfung in einem fremden Geiste sich wiederspiegelt. Es ist daher eine durchaus falsche Zumuthung, welche man an die Kritik stellt, wenn man verlangt, daß sie vom Dreifuß herab orakeln, unmittelbar zu befolgende Vorschriften aufstellen soll, und wenn die Kritik solchen Anforderungen nicht genügt, so hat dies nicht seinen Grund in der Unzulänglichkeit derselben, sondern in einem Irrthum von Seiten der Auffassenden.

Mendelssohn's Vater hatte ihn ermahnt, bei seiner praktisch-musikalischen Thätigkeit die eigenen Arbeiten nicht zu vernachlässigen. Er antwortet darauf:

„Daß ich aber die bestellten Sachen für's Philharmonie und die englischen Verleger vorher gemacht habe, war mir nicht allein der Bestellung wegen, sondern auch innerlich nothwendig, weil ich wirklich sehr lange nicht anhaltend componirt und gearbeitet habe und auch dazu ein gewisser Zug nöthig ist. Doch zielt das Alles schon darauf hin, und so denke ich gewiß nicht, daß mich jene Zerstreuungen schlaff oder nachlässiger machen sollen. Und wie gesagt, es sind nicht blos Zerstreuungen, sondern wirkliche Arbeiten, und zum Theil erfreuliche. Eine gute Aufführung im Düsseldorfer Theater geht freilich nicht durch die Welt, und wohl kaum über die Düssel, aber wenn ich selbst und alle Menschen im Hause sich recht durch und durch an der guten Musik erfreuen und erwärmen, so ist das auch was Hübsches." —

Dann berichtet er über verschiedene Details.

Weiter heißt es dann:

„Ich schreibe Dir lieber Vater alle diese Details, weil ich weiß daß Dich diese Oper interessirt, und auch unser kleinstädtisches Treiben hier. Denn wirklich, wir machen so viel und gute Musik, als man für meinen ersten Winter hier nur erwarten konnte. Morgen (Charfreitag) Abend singen wir die sieben Worte von Palestrina, die ich in Cöln gefunden habe, und ein Stück von Lasso in der Kirche, und Sonntag geben wir die Cherubini'sche C dur Messe. —

Eine treffende Bemerkung findet sich in einem Briefe an seine Schwester Fanny:

Du willst mich auch noch coramiren wegen der Vierstimmigkeit meiner Volkslieder, aber da bin ich beschlagen. Mir scheint das nämlich die einzige Art, wie man Volkslieder schreiben kann, weil jede Clavierbegleitung gleich nach dem Zimmer und nach dem Notenschrank schmeckt und weil also vier Singstimmen am einfachsten so ein Lied ohne Instrument vortragen können."

(Fortsetzung folgt.)

Eine Gegenkritik

über

E. Kiel's Variationen und Fuge Op. 17.

(Erwiderung auf die Recension in Nr. 2 der N. Z. vom 10. Juli d. J.)

Eine kunstwissenschaftliche Zeitung ist kein Moniteur: sie hat keine Decrete zu verkünden, die gesetzliche Kraft beanspruchen und außerhalb aller Discussion stehen. Im Gegentheil, sie ist berufen, Debatten anzuregen, aus deren Reibung die

Wahrheit gleich dem Funken hervorspringen könne. Namentlich dürfte dies im kunstrichterlichen Gebiete als ihre Aufgabe zu bezeichnen sein. Hier muß es verschiedene Instanzen geben: der productive Künstler muß appelliren können „a critico male informato ad melius informandum". Das pflegt nun ein wahrer Künstler selten zu thun: seine Leistungen bleiben, das, was über dieselben gedruckt wird, vergilbt, und somit tröstet er sich über widerfahrene Unbill und Härte, und gewöhnt sich schließlich daran, die „Presse" im Allgemeinen und Besonderen zu verachten, oder zu ignoriren.*) Das muß aber soweit möglich verhindert werden. Die „Kunstpresse" ist zunächst zur Belehrung der consumirenden Menschheit vorhanden und darf nicht noch tiefer in der Achtung der Gebildeten sinken, als sie Dank der blöden Masse, welche die Kunstfeuilletons sämmtlicher politischen Zeitungen und außerdem die Mehrzahl der musikalischen Journale in Beschlag genommen hat, bereits gesunken ist. Die Folge würde sein, daß sie aufhörte, ein Mittel zur Erreichung ästhetischer Zwecke darzustellen, sich zum Selbstzweck erhebend, der unzweideutigsten Speculation anheimfiele und finaliter einem ähnlichen Geschicke entgegeneilte, als die politische Presse, welcher über kurz oder lang schnödester Tod durch den Telegraphen droht.

Das Mittel nun der Debatte, der Discussion scheint mir vorzüglich geeignet, die künstlerische Zeitungspresse in der allgemeinen Achtung zu erhöhen. Das einseitige Orakeln ist vollständig zwecklos, machtlos und eindruckslos. Die Talente, neue künstlerische Strömungen der Zeit historisch aufzufassen, fruchtbare Principien für die Praxis aus dieser historischen Auffassung zu entwickeln, sind selten, und selten ist wirklicher Anlaß vorhanden, sie zu verwerthen. Der verehrte Redacteur dieser Blätter gehört zu den Wenigen, die jene Objectivität des Geistes besitzen, zur richtigen Zeit das richtige Résumé vorzutragen: möge seine Bescheidenheit mir dies aufrichtige Compliment verzeihen, mir aber ferner zugestehen, daß eine Musikzeitung nicht vom „Leitartikel" allein leben kann. Ihr tägliches Brod muß schließlich die Kritik aller künstlerischen Erscheinungen — hauptsächlich der Gegenwart sein, auf die sie einwirken, deren Leben sie in stetem Fluß erhalten will. Wie die wahre Philosophie, hat die wahre Kunstjournalistik vor Allem sich mit der Anschauung und Beurtheilung von Objecten zu beschäftigen, nicht mit zweideutigen oder mehrdeutigen Begriffen, die niemals etwas Reales erzeugt haben, es sei denn Sprachverwirrung. Ihren Stoff, den Stoff einer musikalischen Zeitung bilden vor Allem und zunächst die Musiker und die musikalischen Kunstwerke, also deren Kritik.**)

Dieses zugegeben, wird man auch weiterhin nichts dagegen einzuwenden haben, wenn wir in der Kritik das monarchische Princip frondiren und ein oligarchisches, aristokratisches an seine Stelle gesetzt wissen wollen. Kein Einzelner hat für sich die künstlerische Wahrheit und Gerechtigkeit in Pacht. Der Recensent, der sachverständigste, der vorurtheilsfreieste, ohne mehr menschliche Schwächen zu haben, als ein anderes Individuum, trägt die seinigen doch stets weit mehr zur Schau, bringt sie häufiger zu Markte. Der dem jeweiligen Zustande der Urtheilskraft eines Recensenten überantwortete Componist muß eine Controle verlangen können, es muß ihm das Appellationsrecht zustehen. Diese Forderung ist eine stillschweigende, aber darum nicht minder erfüllungsberechtigte. Die Mitarbeiter einer Musikzeitung hätten meiner Ansicht nach die Pflicht, jener Forderung als einer vor Allem die Sache, nicht die Person angehenden Genüge zu leisten. Hiermit will ich nun durchaus nicht die Einrichtung eines sogenannten Sprechsaals für Jedermann beantragen, dessen nichtsbedeutende Neutralität einem Verlags-Organe zukommen mag, aber nicht der von Rob. Schumann begründeten Musikzeitung. Eine „faule" Neutralität ist ja durchaus nicht erforderlich für das Terrain künstlerischer Debatte.*) Ist ja die letztere erst dann möglich und nutzenbringend, wenn die Wortführer in derselben sich auf einem gemeinsamen Boden leitender Principien bewegen, also sich gegenseitig verstehen und verständigen können. In diesem Sinne glaube ich, daß der Vorschlag, Gegenkritiken, nicht blos ausnahmsweise zu toleriren, sondern sie in Anerkennung ihrer Zweckmäßigkeit grundsätzlich zuzulassen, sich gegenseitig sogar dazu aufzufordern, mancher Beipflichtung gewiß sein kann.

Obige Betrachtungen, welche mir im gegenwärtigen Falle die Feder in die Hand gedrückt, konnte ich nicht umhin aufzuzeichnen und voranzuschicken, um meiner Gegenkritik den pathetisch polemischen Charakter zu benehmen, den ihr der Leser etwa andichten könnte. Ich trete weniger als Anwalt des Componisten Kiel auf, den ich z. B. gar nicht die Ehre habe, persönlich zu kennen, und der schwerlich das Amt des Vertheidigers einer Person übertragen würde, die durch ihren „neudeutschen" Ruf die classischeste „causa" in Gefahr zu bringen vermöchte. Vielmehr trete ich als Anwalt der „Neuen Zeitschrift für Musik" auf, in der Absicht, dieselbe von dem Vorwurfe zu befreien, ein Kunstwerk von außergewöhnlichem, bleibenden Werthe oberflächlich wegwerfend beurtheilt zu haben, eine Absicht, die ich durch eine Correctur der erwähnten unüberlegten Recension zu erreichen gedenke. Der Gegenstand verlohnt dieser Mühe, wenngleich er nur einen Umfang von etwa 21 Stichseiten aufzuweisen hat, und die Anonymität des Kritikers, den ich eines Anderen zu belehren wünsche, erleichtert mir die Aufgabe. Derselbe — mir persönlich wie dem Namen nach unbekannt — zeichnet mit der Chiffre 8 und ich habe seiner ziemlich thätigen Feder bisher des öfteren Beifall und Zustimmung zollen können, so daß ich glaube, unsere beiderseitigen künstlerischen Glaubensbekenntnisse werden im Allgemeinen nicht wesentlich von einander differiren.

---

*) Um leicht mögliche Mißverständnisse zu vermeiden, bemerken wir, daß der Hr. Verf. hier nicht von der wahren, der höheren Kritik spricht. Er versteht darunter die der Vergessenheit anheimfallenden Feuilliton-Recensionen der verschiedenen Blätter. Die Kritiken der Meister auf literarischem, musikalischem und artistischem Gebiete sind unsterblich, und werden gelesen werden, wenn sehr viele der darin besprochenen Werke längst untergegangen sind.

Im Uebrigen stimmen wir mit den oben ausgesprochenen Grundsätzen vollständig überein, und haben z. B. in diesem Sinne schon öfter die Bemerkung gemacht, den Künstlern die Vertheidigung verbieten zu wollen, ihnen zuzumuthen, Alles über sich ergehen zu lassen, wie dies eine weit verbreitete Ansicht allerdings fordert, sei gerade so absurd, wie jener aus derselben Zeit und derselben Weltanschauung hervorgegangene Satz, daß Genies hungern müssen.

Was unsere Ansicht von der Kritik betrifft, so vergleiche man das darüber in der vorliegenden Nummer (in dem Referat über Mendelssohn's Briefwechsel) Gesagte. Anmerk. d. Red.

**) Sehr richtig, nur möchten wir uns die Bemerkung erlauben, daß die Kritik allein sehr bald in Willkür, in subjectives Meinen, in Principlosigkeit verfällt, wenn sie nicht durch die andere Seite, durch kunstwissenschaftliche Untersuchungen fortwährend in ihren Grundlagen mehr und mehr befestigt wird. Beide Seiten müssen demnach einander ergänzen. Wohin die Kritik allein führt, wenn sie nicht durch der Wissenschaft zustrebende Leitartikel gestützt wird, das hat die Geschichte derselben sattsam bewiesen. Anmerk. d. Red.

*) Streiten, außer unter Gleichgesinnten, sagt Fr. Rochlitz, sei ein durchaus erfolgloses Bemühen. Dagegen müssen die, welche in der Hauptsache auf demselben Standpunct stehen, nach Verständigung streben. Anmerk. d. Red.

Um desto unangenehmer hat uns der ganze „Ton" berührt, in welchem die Besprechung des Kiel'schen Werkes gehalten ist. Alles, was dieser Componist bisher der Oeffentlichkeit übergeben hat, ist nur geeignet gewesen, ihm die Hochachtung und Sympathie der Gebildeten zu erwerben. Er hat vollen Anspruch darauf, von vornherein mit dem einem Meister geziemenden Respect behandelt zu werden. Wo ihm dieser versagt wird, ist eine Lücke in der Kenntniß der Musikliteratur der Gegenwart anzunehmen und der Rath, selbige baldigst auszufüllen, am Platze. Kiel hat mit Arbeiten debutirt, die eine solche Reife des Geistes, einen so seltenen Fonds von Wissen und Können offenbaren, daß die Unbekanntschaft mit denselben nur einem Dilettanten zu verzeihen ist. Seine Präludien und Fugen, seine Canons für das Clavier, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen sind, haben ihn sofort in die erste Reihe der bedeutendsten Contrapunctisten gestellt. Der vorzüglichste Schüler des großen Rechenmeisters Dehn zeigt sich darin nicht minder als den würdigsten Schüler der nicht ganz unbekannten Tondichter Bach und Beethoven. Frei von jeder Manier — Kiel ist weder Mendelssohnianer noch Schumannianer, noch überhaupt ein „ianer" — verfolgt er seitdem seinen künstlerischen Entwickelungsgang, lediglich gestützt auf diejenige Tradition, welche die Grundlage aller musikalischen Zukunft bleiben wird. Hätte er eine Manier, vermuthlich wäre er gleich Brahms und Genossen rascher zu einer ähnlichen Berühmtheit emporgestiegen. Er hat es aber vorgezogen, sich in „Eigenschaften" auszubilden, statt in „Eigenheiten". Das ist kein Grund ihm leichtfertig die künstlerische Individualität abzusprechen, die sich bei ihm nicht weniger stark als bei anderen hervorragenden Componistenpersönlichkeiten, nur in weniger subjectiv (was man im Allgemeinen darunter versteht) markirter Weise geltend macht. Wir müssen uns hüten, mit gewissen zweideutigen Begriffen (ich habe schon im Eingange darauf hingewiesen) wie „innerlich", „subjectiv", „originell" unbedacht einseitig in unseren Urtheilen zu operiren. Durch Robert Schumann — wohlgemerkt ohne dieses Meisters Schuld —, mehr noch durch einige seiner Schüler, die ihm den posthumen Fluch eines Vergrößerungsspiegels seiner Schattenseiten gebracht, sind wir verführt worden, gewisse Postultate an eine sogenannte „Individualität" zu stellen, deren absolute und normale Geltung geleugnet werden muß. Ebenso bedenklich verfahren wir zuweilen mit dem Worte „Tüchtigkeit", bei dem wir im üblen Sinne an die Capellmeistermusik, an Hiller und die drei Lachner zu denken uns gewöhnt haben. Nein, es giebt eine Tüchtigkeit im edlen Sinne, im Schönen, im Nicht-Epigonenhaften, und diese Tüchtigkeit hat in der Gegenwart ihre Repräsentanten an einem Kiel, einem Raff, der mit Ersterem in die Palme contrapunctischer Meisterschaft sich theilen darf.

Es würde mich zu weit führen, wollte ich mich hier auf das ganze bisherige künstlerische „curriculum vitae" Kiel's einlassen. Doch bin ich genöthigt, auf einige seiner Hauptwerke hinzuweisen, da es künstlerische Pflicht ist, ihm die gebührende Stellung in der öffentlichen Meinung schaffen zu helfen. Ich nenne zuvörderst sein großes „Requiem". Dieses Werk (bei Peters in Partitur erschienen) hat bei Gelegenheit seiner Aufführung in Leipzig vergangenen Winter leider auch in diesen Blättern eine beklagenswerth leichtsinnige Aburtheilung erfahren, gegen die ich Protest einlege, und welche jeder gewissenhafte Musiker sich aus einem fleißigen Studium der Partitur berichtigen mag.*) Fern sei von mir, eine Ueberschätzung desselben octroyiren zu wollen, indem ich es etwa schlechthin den „Requiem" Mozart's, Cherubini's, noch weniger Berlioz's an die Seite stellte. Einzelne Theile aber desselben, wie der prachtvolle Introitus, das herrliche Agnus, enthalten wahrhaftig mehr wirkliche Kirchenmusik, als sämmtliche Salonoratorien der jüngsten Vergangenheit.

Von demjenigen, was Kiel in dem ihm vielleicht am meisten convenirenden Gebiete der Kammermusik geleistet hat, bilde man sich gefälligst einen richtigen Begriff durch das Studium seiner beiden Claviertrios und vor Allem durch die meisterliche Sonate für Clavier und Geige D moll (Berlin, Schlesinger). Diese letztere ist ein wahres unicum, ein Beethoven redivivus, das mit vollständigster Täuschung aller Sachverständigen (ich spreche das große Wort sehr gelassen aus) der mittleren Periode Beethoven's hätte untergeschoben werden können. Mag man einwenden, „das sei wahrlich nicht die höchste Aufgabe der Gegenwartsmusik, Beethoven zu copiren" — ich gebe das zu — aber so Beethoven zu copiren, wie es Kiel (nicht eine einzige annähernde Spur von Plagiat ist nachzuweisen) gethan, dazu befähigt nur der Geist, niemals blos die Technik, und wäre es die „fabelhafteste."

Kiel hat hier Etwas zu Stande gebracht, wonach das in seiner tantalischen Prätention tragische Ringen eines Brahms, Joachim u. s. w. niemals wird langen können. Es ist ein so gelungenes Meisterstück wie — in ganz anderer Weise freilich — das Mendelssohn'sche Violinconcert, das bekanntlich vordem so viele Geigenkünstler und Componisten „selbst immer zu schreiben wünschten und hofften." Lasciate speranza, ihr praktischen Beethovenkoraxe, ihr werdets Herrn Kiel nicht gleich thun.

Der erste Schritt meiner Polemik ist insofern nun gethan, als ich meinem erwählten Gegner die Hauptquellen nachgewiesen, aus denen er eine jedenfalls — ich habe dieses ehrende Zutrauen zu ihm — genußvolle Belehrung über den Meister in Rede schöpfen kann, und damit die Veranlassung, sein Urtheil über Op. 17 durch eine erneuerte gründliche Kenntnißnahme desselben zu reformiren. Gerade dieses Op. 17 ist mir stets besonders sympathisch erschienen; seit lange habe ich dasselbe in mein Repertoire als Pianist aufgenommen und nur deshalb mit dem öffentlichen Vortrage gezögert, weil ich mir eine den Intentionen des Componisten künstlerisch ganz entsprechende Interpretation noch nicht zutraute. In der künftigen Saison werde ich meine Absicht ausführen und dadurch vielleicht die wirksamste Propaganda dafür unternehmen können. Denn dasselbe verlangt vor Allem gehört zu werden und das ist, wie aus dem Vorangehenden wol einleuchtet, mit einigen Schwierigkeiten verknüpft. A vista zu spielen vermags nur Franz Liszt.

Das ist gerade einer der Specialvorzüge Kiel's, daß er trotz des Vorwiegens der „gelehrten" Seite seines Schaffens niemals Augenmusik liefert, daß sein Contrapunct stets wohlklingt und zwar überraschend wohlklingt, also kein papierener, sondern ein realer ist. Die Krittelei des Herrn S, welcher in der Schlußfuge „polyphone Schreibweise" vermißt, ist wahrhaft kleinlich und beinahe so reactionär, daß sie dem Scharfsinne eines Berliner Recensenten anstehen würde. Die Fuge ist allerdings nur drei-, häufig sogar nur zweistimmig gehalten, und enthält sehr freie Zwischensätze, aber soll denn jede „Fuge" nach dem Muster des „wohltemperirten Claviers" zugeschnitten sein,

*) Unser Referent hatte damals, wie es bei einer ersten Aufführung nicht anders sein kann, nach erstem und nur einmaligem Hören berichtet. Anmerk. d. Red.

nach der Cis moll und B moll Fuge? Hier — fühlen wir keinen gemeinsamen Boden mehr miteinander. Ich halte die großen Clavierfugen Op. 53 von Rubinstein für Musterarbeiten und auch für moderne Muster-Clavierfugen; mein Gegner wahrscheinlich nicht. Dagegen halte ich mir die Clavierfugen aus dem Gradus ad Parnassum von Clementi möglichst vom Leibe und auch meinen Schülern, die sich wohl dabei befinden. Daß man den „zweistimmigen" Satz nicht zur Polyphonie rechnet, ist uns neu. Gerade ein strenger zweistimmiger Satz ist höchst schwierig so zu schreiben, daß er voll, blühend und interessant klingt. Kiel hat in seinen zweistimmigen Clavier-canons und z. B. in der 15. Variation seines Op. 17 wahrhaft herrliche Meisterstücke geliefert von schwungvollem Charakter, fließender Melodie und dabei einem Reichthum an neuen, kühnen Harmoniefolgen, daß er seine Vorgänger Clementi und Klengel dadurch gänzlich in den Schatten gestellt hat. Machts nach!

Mein Gegner nennt Kiel's Variationen „vorwiegend formalistisch", „monoton", „jedes irgendwie bedeutenden Inhaltes" entbehrend, findet das „Thema physiognomielos", die Variationen freien Styls (die er homophon nennt) „gefühlstrocken" und den Claviersatz in denselben „klanglos". Auf letzteren Vorwurf kann ich nicht mit der Feder antworten, vielleicht gelingt mirs am Flügel. Einige der anderen Ausstellungen betreffen „Geschmacksachen", über welche bekanntlich nur sehr eingeschränkt zu streiten ist. Ich kann da weiter nichts thun, da „das Schöne sich mathematisch nicht beweisen läßt", als ein contradictorisches Urtheil entgegensetzen und Dritten die Entscheidung ad libitum anheimstellen. Das Thema von Beethoven's C moll-Variationen, Eroica-Variationen, ist, wenn man will, ebenfalls physiognomielos in gewissem Sinne, das der gigantischen Variationen Op. 120, ein Diabellisches, sogar sehr platt. Keinem Musiker fällts ein, gegen diese Themen zu polemisiren oder auch nur sich zu resigniren, sie in den Kauf zu nehmen. Es würde mich zu weit führen, eine Abhandlung über die Variationenform zu schreiben und etwa gewisse Regeln aufzustellen, wie ein Musterthema beschaffen sein müsse. Dergleichen riecht nach ästhetischem Zunftzwang, der mir, vielleicht auch meinem Gegner, verhaßt ist. Meiner Ueberzeugung nach sind die ersten acht, resp. sechszehn Tacte einer Composition nur in sehr bedingter Weise entscheidend über den Werth des Ganzen. Form und Inhalt sind in der Musik nie zu trennen; das Motiv allein repräsentirt aber noch nicht den Inhalt. In Kiel's Variationen ist wie bei den genannten Beethoven'schen das Thema allerdings mehreinem Rahmen vergleichbar, in welchem successive die Variationen mannichfaltige Stimmungsbilder entrollen. „Rahmen" ist eigentlich nicht der richtige Ausdruck; aber wenn man über Musik spricht und schreibt, ist man stets zu sehr uneigentlichen Analogons gezwungen. Beethoven's Op. 34 giebt allerdings ein für sich abgerundetes Lied, das keiner weiteren Veränderung oder Fortführung bedürfte. Zu welchen außergewöhnlichen Hülfsmitteln hat er aber deshalb nicht auch bei den einzelnen Variationen schreiten müssen? In jeder giebts eine neue Tonart (Thema F dur; Variationen in D, B, G, Es, C moll), eine neue Tactart, ein anderes Zeitmaß. Genug hierüber — es bedarf keines Beweises, daß hier keine ein für alle Mal gültige Norm aufgestellt werden kann. Nur die Möglichkeit eines solchen Versuchs bringt mich zum Gähnen. Das Thema von Kiel ist durchaus nicht monoton (der erste Abschnitt des zweiten Theils giebt eine sehr glückliche, in der Folge trefflich und vielseitig ausgebeutete Diversion), übrigens durchweg edel und im höchsten Grade auf die Folge spannend, wodurch es eben seine specielle Zweckmäßigkeit zu „Veränderungen" darlegt. Der Vorwurf der „Monotonie" könnte sich höchstens betreffs der Tonart geltend machen — für mich persönlich allerdings nicht —; denn ihrem Charakter nach bilden die, nach einem intimeren Einleben sich mir durchaus als organisch aneinanderreihend entwickelnden Variationen reiche Contraste genug. Ob ein Stück oder vielleicht ein Paar ohne erhebliche Störung ausbleiben könnten, wer mag darüber bei Variationen ein maßgebendes Urtheil fällen? Da scheint mir doch der Tondichter der beste Richter zu sein. Ich vermisse meinestheils durchaus nicht den sinnlichen Reiz eines Tonartenrelais. Das F moll erdrückt mich nicht; die drei F dur-Variationen (Nr. 6. 7. 8) und die zur Fuge überleitende Des dur-Variation Nr. 18 genügen meinem Bedürfniß nach Abwechslung, zumal da mir das Thema ein auch äußerlich möglichst einheitliches Gepräge des Ganzen zu erheischen scheint. Ich befinde mich hierin im Einklang mit dem Componisten, der, unseres Bedünkens nach sehr logisch, nach der letzten Durvariation das Thema mit imitatorischem Schmucke bekleidet wieder anschlägt, die „Hauptperson" der Scene nicht aus den Augen kommen zu lassen.

Herr „8" hält dem Kiel'schen Werke die Arbeiten Schumann's, Volkmann's, Brahms' als wahrhaftere Kunstwerke entgegen. Mit den Musikgebildeten meiner Zeit schwärme ich für Schumann's Op. 13, cultivire ich stets mit Vergnügen Volkmann's mir gewidmete Händel-Variationen und stehe ich nicht an, Brahms' Fis moll- und B dur-Variationen (Themen von Schumann und Händel) für dessen gediegenste Leistung zu erklären. Auch erblicke ich in den ebengenannten Schöpfungen nach mancher Richtung hin Qualitäten, die in Kiel's Op. 17 zufällig nicht in eben dem Maße glänzen. Dafür entschädigt er mich durch eine Form, die vollendet, Beethovenisch, also etwas mehr als bloße „Form" genannt werden muß, eine Form, die ich in den vorangeführten Variationenheften vermisse, ohne darüber zu trauern, weil die Befriedigung meiner Phantasie so reichhaltig dabei ausfällt. Diese schöne Form haben dagegen auch Mendelssohn's Variations sérieuses. Aber wem wird deren Inhalt nicht im Gegensatz zu dem modernen Geiste von Kiel's Op. 17 veraltet erscheinen? Ich kenne nur ein Werk der neueren Zeit, das dem Kiel'schen an die Seite gesetzt werden dürfte, trotz oder vielmehr wegen derselben Vorzüge in ganz anderem Ideenkreise, das sind Raff's „Metamorphosen" Op. 74. Nr. 3. Ich könnte noch Alkan's „Festin d'Ésope" und vor Allem ein Liszt'sches Manuscript (für Clavier und Orchester) nennen, aber Beides ist dem deutschen Leser aus verschiedenen Gründen noch unzugänglich.

Ich weiß nicht, ob man meiner Gegenkritik eine einseitig „negative" Haltung wird vorwerfen können. Ich empfinde aber Abneigung gegen Musikbeschreibung. Anstatt mich auf metaphysisches Wolkengebiet zu verirren durch programmistische Einbichtungen in Kiel's Op. 17, habe ich es vorgezogen, den musikgebildeten Leser zu einer gründlichen Beachtung dieses Meisters anzuregen, der unter Anderem den Vortheil und wenn man die reactionären Musikzeitungen in Betracht zieht, auch den Nachtheil genießt, keiner Clique anzugehören, und würde mich sehr freuen, wenn mir dieses gelungen sein sollte.

Hans v. Bülow.

Correspondenz.

Leipzig.

In ihrer dritten und letzten Gastvorstellung trat Frl. Jenny Rezo als Aennchen im „Freischütz" auf; hier hatte sie Gelegenheit

ihr Talent weit mehr zur Geltung zu bringen, als in den in voriger Nr. erwähnten Stücken. Sie besitzt die Mittel, bei ihrem noch sehr jugendlichen Alter mit der Zeit als tüchtige Coloratursängerin zu glänzen. Auch gab sich in ihrer Darstellung eine gute mimische Begabung kund, und wurde ihr heiteres, lebendiges Spiel allgemein vom Publicum mit lautem und anhaltendem Beifalle aufgenommen. Wir dürfen daher Frl. M. als eine durchaus anerkennenswerthe Künstlerin begrüßen, welche zu vielen Hoffnungen berechtigt. Allerdings hat Frl. Mejo auch noch Manches zu erringen; namentlich eine größere Abrundung und feinere Schattirung im Vortrage der Passagen, so wie vollkommenere Deutlichkeit in der Aussprache der Textworte. Desgleichen möchte wol auch hinsichtlich der dramatischen Auffassung des Gesanges ein etwas entsprechenderes Nuanciren des Charakteristischen zu wünschen sein. So gelang z. B. der Ausdruck des Verschämten und Naivcoquetten in der Arietie („Kommt ein schlanker Bursch") ihr lange nicht so gut, als das Komisch-Aengstliche in der ersten Hälfte der Romanze des 3. Aufzugs. Ueberhaupt kann man die Sänger und Sängerinnen der Jetztzeit nicht genug darauf aufmerksam machen, daß die einzig wahre Lösung einer jeden Gesangsaufgabe bei weitem mehr auf flüssigem, dem Textinhalte angepaßtem Vortrage vermöge der verschiedenen Stimmunterlagen beruht, als auf nur äußerlichen Spielmitteln. Auch Hr. Scaria, das für tiefe Baßpartien neu-engagirte Mitglied unserer Oper, — dessen Bekanntschaft wir bei dieser Gelegenheit machten, — hat durch die Ausführung der Rolle des Caspar recht erfreulichen Eindruck auf uns gemacht. Ein stattlich-angenehmes Aeußere, eine frische, jugendliche Stimme und ein gewandtes Spiel zeichnen ihn aus. Auch bezeugte er dadurch, daß er den Caspar nicht — wie es gewöhnlich geschieht — als grob-materiellen Theaterbösewicht gab, sondern demselben eine gewisse Noblesse verlieh, ein nicht geringes Verständniß der erforderlichen dramatischen Auffassung. Seine Gesangsausführung war daher sehr wirksam und verfehlte nicht, den wohlverdienten Beifall des Publicums zu erzielen; noch etwas mehr Rundung und Glätte in den Passagen bleibt auch bei ihm zu wünschen übrig. Frl. Harry, als Agathe, erwarb sich ebenfalls öfteren, lauten Applaus, und in der That sang sie auch die Cavatine des 3. Aufzugs recht brav, befriedigte auch sonst im Ganzen, obwohl am wenigsten in der großen Arie des 2. Acts. Hr. Weidemann als Max führte seine Rolle befriedigend durch. XXV—I.

Dresden.

Zur Feier der Rückkehr Sr. Majestät des Königs Johann von der Frankfurter Fürstenconferenz, welche erstere in der Residenz in solenner Weise vor sich ging, veranstaltete die königl. Generaldirection ein großes Concert im Theater. Außer Mendelssohn's Symphonie-Cantate „Lobgesang", welche im vocalen Theile von den Damen Frau Bürde-Ney, Fräulein Reiß und Hrn. Schnorr v. Carolsfeld, sowie von der Dreißig'schen Singakademie und dem Theaterchore ausgeführt wurde, gelangte noch Weber's Jubel-Ouverture und Beethoven's Cmoll-Symphonie zur Aufführung. Während der Lobgesang von Capellmeister Rietz dirigirt wurde, hatte Capellmeister Krebs die Leitung der beiden übrigen Nummern inne. Die Gesammtausführung war eine des Festes würdige.

In Mozart's Entführung, welche vor Kurzem neueinstudirt in Scene ging, bethätigte Frl. Alvsleben als Constanze aufs Neue neben einer jugendlich frischen Stimme ihre ganz vortreffliche Gesangsmanier. Hochliegende Sopran- und Coloraturpartien dürften weder an hiesiger Hofbühne, noch an irgend einer größern Bühne Deutschlands besser zu besetzen sein, als durch Frl. Alvsleben, da namentlich neben den erwähnten Eigenschaften bei der jungen Dame eine vollkommene musikalische Sicherheit sich vorfindet. Wir können daher uns nur freuen, Frl. Alvsleben an hiesiger Hofbühne gefesselt zu sehen, was wir um so mehr betonen, als man Frl. Alvsleben vor Kurzem an einem andern größern Orte Deutschlands nicht die verdiente Würdigung hat zu theil werden lassen. Der Belmonte des Hrn. Schnorr war wiederum eine so vollkommen abgerundete Kunstleistung, wie wir solche von dem Künstler zu sehen gewohnt sind. Die übrigen Partien waren ebenfalls in guten Händen. Frl. Weber sang das Blondchen, Freny den Osmin, Rudolph den Pedrillo. Die Gesammtausführung war im vocalen wie im orchestralen Theile unter Leitung des Capellmeister Krebs eine durchweg gediegene.

L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 1. September concertirten in Aachen Hr. und Frau Pflughaupt mit entsprechend günstigem Erfolge. Zu Gehör kamen u. A. im ersten Theile das Trio (Op. 97) von Beethoven, Ständchen aus G. Schmidt's Oper: „Weibertreue" von R. Pflughaupt, Rigoletto-Paraphrase von Liszt und Andante und Variationen für zwei Pianoforte von Schumann. Der zweite Theil bot außer dem Rondo brillant für Violine und Piano (Op. 70) von Franz Schubert und der Tarantella Napoletana von Liszt nichts weiter Bemerkenswerthes. — Daselbst hat auch Frl. Georgine Schubert vom Théâtre lyrique in Paris am 6. ihr Gastspiel als „Dinorah" angetreten. Auch Frau Harriers-Wippern gastirt dort.

— In Breslau hat ein Frl. Braun ihren ersten theatralischen Versuch als „Agathe" gemacht. Die Kritik spricht sich in sehr anerkennender Weise über diese Novize aus, und läßt für die Zukunft Bedeutendes von ihr hoffen.

— Eine junge Sängerin, Irma v. Murcka, macht in Pesth durch die Schönheit ihrer Stimmmittel so großes Aufsehen, daß man dieselbe sogar mit einer Patti, Artôt ꝛc. vergleicht.

— H. v. Bülow wirkte am 11. Septbr. in Wiesbaden im Administrations-Concerte mit. Er spielte das erste Concert von Liszt, welches eine enthusiastische Aufnahme fand, „Barcarole" von Rubinstein und die „Robert-Phantasie" von Liszt. In demselben Concerte wirkten außerdem mit Servais und Colosanti.

— Merelli befindet sich mit seiner Operngesellschaft in Hamburg. Frl. Adeline Patti hat auch hier wieder neue Triumphe gefeiert. Die Hamburger Kritik sagt bei aller Anerkennung ihrer bedeutenden Leistungen: „Die Stimme ist von nicht eben bedeutendem Umfang, es fehlt derselben Schmelz, Klang, sie spricht nicht zum Herzen, es mangelt der Ausdruck des Gefühls, es fehlt der Patti — Amina die Seele."

— Frl. Tietjens gastirt in Paris, doch ist ihr Erfolg nicht ein so glänzender, wie vorher in London.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 6. und 7. September fand in Aachen das erste große rheinische Sängerfest statt, an welchem sich 61 Männergesangvereine, und zwar 37 deutsche, 17 belgische und 7 holländische, betheiligten. Den ersten Ehrenpreis erhielt die „Ligia in Lüttich" unter Th. Berckens Leitung. Im allgemeinen Festconcerte erntete namentlich Max Bruch's „Römischer Triumphgesang" den lebhaftesten Beifall. Auch eine Ouverture von Hugo Ulrich gelangte beifällig zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Das „Théâtre lyrique" in Paris hat am 1. September die Saison wieder mit „Figaro's Hochzeit" eröffnet. Als erste Novität steht in Aussicht der „Perlenfischer" von Bizet (preisgekrönter Conservatorist), hierauf sollen folgen „Mireille" von Gounod und „die Trojaner" von Berlioz.

— Auch das Hamburger Theater hat seine Saison am 1. September wieder begonnen und zwar mit Gounod's „Faust".

— Die russische Oper in Moskau wird ihre Thätigkeit von Neuem mit Glinka's „Leben für den Zaren" beginnen.

— Fr. Herther's „Abt von St. Gallen" wird auch in Bremen einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Kammermusikus und Componist A. Stahlknecht in Berlin hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft am grünen Bande erhalten.

Todesfälle.

— Gaetano Fiori, der Gründer und Redacteur des seit 1822 bestehenden Bologneser Journals für Theater, Kunst und Literatur, ist gestorben.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Freiherr v. Bülow. Hr. Wagner, Tonkünstler aus New-York. Hr. August Horn, Tonkünstler aus Dresden.

Vermischtes.

— Die Buchhandlung von List und Francke in Leipzig hat ein Verzeichniß einer werthvollen Sammlung von Werken der theoretischen und praktischen Musik aus dem Nachlasse des Cantor Strauch in Ernstthal veröffentlicht, in welchem sich eine ziemliche Anzahl älterer jetzt seltener Schriften befinden.

— In London ist eine neue Musikzeitung gegründet worden, die sich vorzugsweise mit Kirchenmusik beschäftigen wird.

— Bei Heugel u. Comp. in Paris erscheint eine Sammlung von Clavierwerken der alten Meister von 1637—1790 in chronologischer Reihenfolge zusammengestellt, mit Fingersatz und Vortragszeichen versehen und sämmtliche Verzierungen in Noten ausgeschrieben von A. Méreaux, in 52 Heften à 6—9 Frcs. Dieselbe enthält Compositionen von Frescobaldi, Purçell, Couperin, Bach, Händel, Marcello und v. A.

— Es ist neuerdings mehrfach in d. Bl. des regen Strebens, das gegenwärtig auf musikalischem Gebiete in Italien sich kund giebt, gedacht worden. Daher dürfte es von Interesse sein, wenn wir diesen früheren Bemerkungen mehreres Beachtenswerthe hinzufügen.

Die allmälige Gesunkenheit der italienischen Musik ist nicht erst, wie man von vielen Seiten glauben mag, seit Kurzem erkannt worden, sondern es findet sich schon in dem früheren florentinischen Journale „l'Armonia" unter Anderem in einem Artikel vom 12. Februar 1856 folgende Stelle: „In dem allgemeinen Bestreben der civilisirtesten Länder (mit Ausnahme Italiens), die Musik zu einem höheren Grade der Vollkommenheit zu erheben, sehen wir ein Unabhängigkeitsgefühl, das alle Nationen beseelt, welche das ihnen seit so langer Zeit vom italienischen Genius auferlegte süße Joch abschütteln wollen. Und während alles in Waffen gegen uns ist, was thun wir? .... Wir schlafen ruhig bei dem alten Schlendrian.

Rütteln wir uns auf, wenn noch in uns ein Funke von der Liebe zum Ruhm unseres Landes zurückgeblieben ist. Die Gefahr ist so ansehnlich (bedeutend hervorragend), daß die Worte jetzt wenig taugen: es ist Zeit zum Handeln!" .... In Folge dessen haben sich einige ermuntert und sind zu ernsteren Studien geschritten, wollen die deutschen Classiker studiren, um in denselben die alte Kraft zu erneuern. Es werden die Werke Meyerbeer's, Beethoven's, Händel's ꝛc empfohlen, nicht zum knechtischen Copiren, sondern als den Italienern überlegen in gewissen Theilen der Kunst. —

Hieran knüpfen wir die Notizen an, daß bei G. G. Guidi in Florenz kürzlich „Euridice", Dichtung von Rinuccini, Musik von Jacopo Peri, in Partitur erschienen ist, die für die Geschichte der Oper eine bedeutsame Novität sein dürfte. Außerdem hat Maestro Biaggi ein historisch-kritisches Lexikon der Musik vollendet, welches heftweise herausgegeben werden soll und Mercadante „vorbereitende Melodien zum dramatischen Gesange" in zwei Büchern bei Ricord u. Clausetti in Neapel veröffentlicht. Was Theater betrifft, so ist noch zu erwähnen, daß im Theater da Pergola in Florenz Gounod's „Faust", im Nazionale Flotow's „Martha" einstudirt wird.

— Der Bruder Felix Mendelssohns, Hr. Paul Mendelssohn-Bartholdy in Berlin, hat einen Theil des Ertrages der von ihm herausgegebenen „Reisebriefe" seines Bruders mit 1500 Thlrn. in die Hände des Stadtraths zu Leipzig gelegt, mit der Bestimmung, daß die Zinsen dieses Capitals unter dem Namen „Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung" alljährlich am 3. Februar (dem Geburtstage Mendelssohn's) an zwei Wittwen von Mitgliedern des hiesigen Stadtorchesters ausgezahlt werden mögen.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste, vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 8. Achte Symphonie. Op. 93 in F n. 1 Thlr. 21 Ngr.

——— Nr. 20. 21. Ouverture zu Leonore. Nr. 2. Op. 72 in C — und Ouverture zu Leonore. Nr. 3. Op. 72 in C n. 3 Thlr. 3 Ngr.

——— Nr. 100. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 47 in A n. 1 Thlr. 12 Ngr.

——— Nr. 153—161. Sonaten für Pianoforte allein. Op. 109 in E. — Op. 110 in As. — Op. 111 in C m. — Sonaten in Es. — F m. — D. — C (leicht) — und 2 leichte Sonaten, Nr. 1 in G. — Nr. 2 in F n. 2 Thlr. 3 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 18. Ouverture zu Coriolan. Op. 62 in C m. n. 1 Thlr. 6 Ngr.

——— Nr. 19. Ouverture zu Leonore. Nr. 1. Op. 138 in C. n. 1 Thlr. 12 Ngr.

Vollendet sind nunmehr folgende Serien:

Serie 6. Quartette für Streichinstrumente. In Partitur. n. 11 Thlr. 6 Ngr.
Dieselben in Stimmen. n. 16 Thlr. 21 Ngr.
Serie 7. Trios für Streichinstrumente. In Partitur n. 2 Thlr. 12 Ngr.
Dieselben in Stimmen n. 3 Thlr. 9 Ngr.
Serie 15. Werke für das Pianoforte zu 4 Händen n. 1 Thlr. 6 Ngr.
— 16. Sonaten für das Pianoforte n. 15 Thlr.
— 22. Gesänge mit Orchester. In Partitur n. 2 Thlr. 6 Ngr.

Der Vollendung nahe: Serie 1. Symphonien für Orchester. — Serie 3. Ouverturen für Orchester. — Serie 4. Werke für Violine und Orchester. — Serie 10. Pianoforte-Quintett und Quartette. — Serie 12. Sonaten etc. für Pianoforte und Violine.

Theilweise vollendet: Serie 2. Orchesterwerke ausser den Symphonien. — Serie 5. Kammermusik für 5 und mehrere Instrumente. — Serie 9. Werke für Pianoforte und Orchester. — Serie 11. Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. — Serie 13. Sonaten etc. für Pianoforte und Violoncell. — Serie 17. Variationen für Pianoforte. — Serie 18. Kleinere Stücke für Pianoforte. — Serie 19. Kirchenmusik. — Serie 23. Lieder und Gesänge mit Pianoforte.

Alle übrigen Serien sind zu baldiger Ausgabe vorbereitet.

Ausführliche Prospecte der ganzen Ausgabe sind unentgeltlich durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten; ebendaselbst werden fortwährend Unterzeichnungen sowohl für das Ganze als für einzelne Serien angenommen.

Leipzig, 15. September 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—7 sind erschienen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 25. September 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Zum Gedächtnisse eines Freundes. Von H. v. Bülow. — Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Jourij v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Zum Gedächtnisse eines Freundes.

Ein Stück musikalischer Zeitgeschichte.

Von

Hans v. Bülow.

Am 8. Juli d. J. empfing Berlin durch den Telegraphen eine allgemein erschütternde Trauerkunde. Einer der angesehensten preußischen Publicisten, eine in allen Kreisen der Hauptstadt, welche an dem intellectuellen Leben Theil haben, gleich hochgeschätzte und beliebte Persönlichkeit, der Dr. jur. Eduard Fischel hatte wenig Tage nach seiner Ankunft in Paris, wohin er sich begeben, Stoff zu einem größeren staatswissenschaftlichen Werke zu sammeln, in der Vollkraft seiner Mannesjugend und seiner ebenso umfassenden als bedeutsam einflußreichen Thätigkeit, ein wahrhaft tragisches Ende genommen. Das Entsetzliche seines gewaltsamen Todes wurde kaum gemildert durch die später erfolgende Ergänzungsnachricht, daß derselbe augenblicklich erfolgt und dem Unglückseligen somit die Hölle des Bewußtseins der Vernichtung erspart habe: beim Aussteigen aus einem Fiaker auf einem der Hauptpuncte des öffentlichen Verkehrs wurde er von den Rädern eines Omnibus, der ihm unbemerkt aus einer Straßeneinbiegung vorüberrollte, rücklings ergriffen und zermalmt. Furchtbar war der Eindruck einer Begebenheit, die uns auf so brutale Weise die Schutzlosigkeit der individuellen Existenz demonstrirte; Repräsentant der Wissenschaft, ein nicht blos hervorragender, sondern gefeierter und durch die anerkannte Tüchtigkeit seiner bisherigen Leistungen noch glänzendere für die Zukunft verheißender, verbürgender Schriftsteller plötzlich hinweggemäht von der unerbittlichen Sense, aus der Welt gestrichen, wie die werthloseste Fabrikwaare der Natur, vom Zufall zerdrückt, wie ein Insect! Größer war die Klage, tiefer und anhaltender wird die Trauer bleiben seiner Bewunderer und Freunde — und zu diesen zählte gewissermaßen Jeder, der mit dem ehrenhaften, gemüthvollen Charakter einmal bekannt wurde — über den unverschmerzbaren Verlust, über die unersetzliche Lücke, die ihnen aus der furchtbaren Begebenheit erwachsen ist! Das Aufsehen, welche dieselbe nicht blos im Vaterlande erregte, wird vermuthlich auch bis zu den Lesern dieser Blätter sich verpflanzt haben, und ist von Denjenigen, welche dem politischen Tagesleben Aufmerksamkeit gewährt, anzunehmen, daß ihnen die Hauptleistungen meines verewigten Freundes wenigstens dem Namen nach bekannt sind.

Unbekannt ist es ihnen aber jedenfalls bisher gewesen, daß das Organ der „Zukunftsmusik" der wunderbar vielseitigen Feder des Koryphäen der politischen Fortschrittspartei einzelne werthvolle Beiträge verdankt, die er demselben auf meine Anregung zu verschiedenen Zeiten, ohne seinen Namen zu zeichnen, geliefert hat. Vielleicht dürfte ihnen nach dieser Eröffnung meine Absicht, Eduard Fischel in diesen Blättern ein herzliches Nachwort zu widmen, nicht ungerechtfertigt erscheinen. Es liegt mir fern, die Bedeutung seiner musikalischen Parerga mit makroskopischer Freundespietät übertreiben zu wollen, wiewohl der berühmte Name des Verfassers auf dem Gebiete der Staatswissenschaft und Politik seine Excursionen auf das musikalische Terrain in ein desto helleres Licht stellt, ihnen ein allgemeineres, ich möchte sagen, culturhistorisches, und durch den Umstand, daß er, ohne Musiker von Fach zu sein, die Kenntnisse eines solchen besaß, sehr eigenthümliches Gepräge verleiht. Dennoch bin ich in dem Falle die Nachsicht des Lesers im Voraus darfür in Anspruch zu nehmen, daß mich der Rückblick auf die sporadische Mitarbeiterschaft meines verstorbenen Freundes zu scheinbaren Abschweifungen auf Privatbeziehungen verleiten wird, von denen ich, da meine eigne Person dabei zur Sprache kommen muß, nicht die Unbescheidenheit haben kann, anzunehmen, daß sie von unbedingtem Interesse seien.

Meine Bekanntschaft mit Eduard Fischel datirt vom Herbste 1849, wo ich die Leipziger mit der Berliner Universität vertauschte, um Jura weiter zu hören und nach Jahresfrist zu der Erkenntniß zu kommen, daß ich für die Rechtswissenschaft nichts tauge. Das Erscheinen von Richard Wagner's Schriften war gerade im besten, bösesten Saat für seine Zukunft streuendem Gange. Ich verschlang sie mit gieriger Hast; die an ihnen entzündete Begeisterung verlangte nach Mittheilung, wollte sich an gleicher Begeisterung in anderen Köpfen wenigstens erlaben, womöglich durch deren Contact noch steigern. Unablässig durchstöberte ich alle erdenklichen Zeitungsfeuilletons — in

Ermangelung von Musikerbekanntschaften — um zu sehen, welche Aufnahme die „Priester" der Presse (mein jugendlicher Enthusiasmus ging bis zum Glauben an das Priesterthum) dem großen „Kunstphilosophen" und seinen genialen „Umsturztheorien" in ihren Organen bereitet, welche Altäre sie ihm in ihren Tempeln errichtet. Grenzenlos wuchs meine Entrüstung empor, als ich nirgends eine Spur der Erwähnung dessen fand, das mir für die ganze Menschheit heiliger und wichtiger, sogar „zeitgemäßer" erschien, als alle politischen und sozialen Fragen, als alle Verfassungsbrauerei und Kammerspielerei der Welt. Muthig griff ich selbst zur Feder und schrieb Artikel über „Kunst und Revolution" und „das Kunstwerk der Zukunft". Aber wohin damit, wo Obdach dafür finden? Nach einigen vergeblichen Versuchen, mein Manuscript bei der liberalen Presse unterzubringen — an die Pforten der conservativen zu klopfen, schien mir nicht gerathen — führte mich endlich mein Geschick in das Büreau einer radicalen Zeitung. Der Redacteur war abwesend: ich erkannte im Arbeitszimmer zwei Commilitonen wieder, an denen ich in den Collegien häufig vorbeigegangen war. Ich trug ihnen mein Anliegen vor; sie schienen sich dafür zu interessiren, sie hatten mit den Wagner'schen Schriften bereits eine, wenn auch nur flüchtige Bekanntschaft gemacht, sprachen mit Respect davon und übernahmen die Verantwortung, meine Arbeit in die nächsten Nummern der Zeitung einzurücken. Der eine dieser beiden Studenten und freiwilligen Zeitungsschreiber war der talentvolle, neuerer Zeit so beliebt gewordene Volksroman-Schriftsteller Adolf Mützelburg, der andere Eduard Fischel. Ausführliches Gespräch bahnte nähere Bekanntschaft an, aus der sich allmälig ein festes Freundschaftsverhältniß zwischen uns Dreien entwickelte, das der Zeit getrotzt hat bis das fatalistische Datum des 7. Juli unserem geistigen Bunde den Einen entriß. Mit Freuden nahm ich Fischel's, der bereits damals durch seine geistvollen Leitartikel eine Hauptrolle spielte, Vorschlag an, mich in der Qualität eines musikalischen Berichterstatters der Residenz (natürlich ohne Honorar und ohne Freibillet zu Concert oder Theater) an der Wagner-freundlichen Zeitung zu betheiligen. Ich befinde mich in der glücklichen Lage, nichts von dem, was ich damals geschrieben, dem Inhalte nach zurücknehmen zu haben, wiewol mir meine rücksichtslosen Expectorationen sechs Jahre später noch empfindliche Nachtheile in meinem Berliner Künstlerleben zugefügt. Die bittere Feindschaft, mit welcher das „selige Kind" Ludwig Rellstab mich und meine Richtung bis an sein Ende beehrt und welche er nach demselben dem zahlreichen Schwarm seiner moralisch jedenfalls tiefer stehenden Geistesdescendenten vermacht hat, basirt sich auf eine beißende Satyre, welche ich ihm im Februar 1850 zugeschleudert. Eduard Fischel, in dem ich bald den eingefleischten Musikenthusiasten erkannte, gesellte sich, mit meinen Grundsätzen sympathisirend, immer häufiger zu mir. Wir besuchten zusammen die Concerte und das Opernhaus, wo wir uns gegenseitig über unsere schlechten Plätze im dritten oder vierten Range durch regen Austausch unserer Schwärmereien trösteten. Mit Vergnügen erfüllte ich Fischel's Wunsch, ihm Unterricht im Generalbaß zu ertheilen, wogegen er seinerseits mir etwas Englisch beizubringen sich bemühte.

Ich dränge das Ueberströmen meiner Erinnerungen zurück, nur das Wesentliche meiner Beziehungen, der Zeitfolge nach, zu dem Freunde erwähnend, dessen eminente Entwickelung mich später mit so freudigem Stolze auf unser Band erfüllen sollte. Im Herbste 1850 trennten wir uns, als ich Berlin verließ, meine musikalische Laufbahn unter Richard Wagner's Schutze in Zürich anzutreten. Unser brieflicher Verkehr erlahmte aber nicht. Eduard Fischel pflegte mich auf meine Bitte stets ehrlich mit Mittheilungen aus dem musikalischen Treiben Berlins zu versorgen, die ich so geistvoll, sachkundig und interessant fand, daß ich ihn von Weimar aus aufforderte, doch als Correspondent für die „Neue Zeitschrift für Musik" einzutreten. Bereitwillig kam er dieser Aufforderung nach, als der geehrte Herr Redacteur sich damit einverstanden erklärt hatte. Im 55. Bande (zweite Hälfte des Jahrgangs 1861) Nr. 20 und 24 sind Berliner Musikberichte von Eduard Fischel enthalten. Eine augenblickliche Lücke meiner Bibliothek verhindert mich, spätere namhaft zu machen. Aber schon die erwähnten Briefe genügen vollkommen, das hervorragende Talent des Autors, die Gediegenheit seines Urtheils, die Tiefe seiner künstlerischen Anschauungen und Eindrücke zu kennzeichnen. Das sind Muster von Correspondenzen für eine Musikzeitung, wie sie nur leider sehr selten geboten werden. Ich habe mich wahrhaft erquickt, als ich sie von Neuem durchlas, und bürge dafür, daß noch heute jeder Leser sich an dem geistvollen Inhalte, an der treffenden Präcision des Ausdrucks, an der aus beiden hervorleuchtenden tiefen Redlichkeit der Gesinnung erfrischen werde.

In noch höherem Grade treten diese trefflichen Eigenschaften an einer umfangreicheren Probe seiner Mitarbeiterschaft für die „Neue Zeitschrift" hervor, an der Reihe von Artikeln, welche er dem werthvollen Buche des Herrn Professor Marx über Beethoven's Leben und Schaffen im 50. Bande (Nr. 3. 11 und 16) widmete. Welch inniges Verständniß des großen Heros, welch gründliches Studium, welch scharfes Resumiren des Ganzen, wie Herausheben des bedeutsamsten Einzelnen betreffs der werthvollen Arbeit des Biographen leuchtet aus diesen Aufsätzen hervor! Wie piquant und schlagend sind darin die polemischen Ausfälle gegen den Vandalen aus Nischni-Nowgorod, Ulibischeff — wie anregend in jeder Beziehung die Ergießungen seines hellen Kopfes, seiner reichen Phantasie über das neue Testament, die letzten Werke Beethoven's! Und so prätentionslos dabei gehalten! Hoch würde der Beruf des Kritikers im Ansehn steigen, wenn solche Musterabhandlungen häufiger in unseren kunstwissenschaftlichen Organen auftauchen möchten, wenn die Hand des Recensenten nicht früher die Feder ergriffe, bevor er sich zum Bewußtsein brächte, daß und wie ein Goethe, ein Schumann im Literarischen und Musikalischen die Praxis des Journalisten aufgefaßt! Fischel's ungewöhnlich vielseitige Bildung und Belesenheit zeigte ihm den richtigen Weg, der Anderen wieder zum Vorbilde dienen möge.

Das nämliche Jahr 1859 führte in dem Berliner Musikleben zwei Data herbei, denen ein nicht blos locales, sondern, wie die Erfahrung gezeigt, allgemeineres zeitgeschichtliches Interesse zugesprochen werden kann. Eduard Fischel's Anhänglichkeit an meine Person oder vielmehr an die Sache, in deren Verfechtung meine Person ihre Lebensaufgabe sieht, hat sich dabei mit so thätiger Treue bewährt, daß meine dankbare Erinnerung an seine sachlichen Freundschaftsdienste sich wol in öffentlicher Erwähnung derselben Ausdruck schaffen darf. Ich kann es dabei nicht umgehen, in einen gewissen persönlichen Memoiren-Ton zu verfallen, werde mich jedoch nur auf das Unerläßlichste beschränken. Ich habe mein Orchesterconcert vom 14. Januar 1859 als das erste dieser Ereignisse zu bezeichnen. Der stattgehabte Vorfall ist bekannt; der geehrte Redacteur dieser Blätter wohnte ihm bei, hat ihn selbst unparteiisch, mit sehr eingeschränkter Zustimmung zu meiner Maßregel ausführlich besprochen. Ich selbst habe beharrlich bisher geschwiegen, glaube aber vom allgemeinen Billigkeitsgefühl autorisirt

zu sein, dieses Schweigen einmal zu brechen. Mit der Hinausweisung mir persönlich als Inhaber von Freikarten bekannter Insultatoren nach der Aufführung von Franz Liszt's „Idealen" habe ich in selbstvergessender Aufwallung eine Vasallenpflicht gegen meinen hohen Meister erfüllt, die ich mit kaltem Blute gegen jeden anderen großen Tondichter erfüllt haben würde, ich sage nicht, in der gleichen Weise nochmals erfüllen würde, weil dergleichen Auftritte sich nicht wiederholen. Mit unerschüttertem Gleichmuth habe ich mich in die Consequenzen meines Benehmens gefügt. Denn die „Beleidigung" Seiner delicaten Majestät des Pöbels aller Gesellschaftsclassen rächte sich wochenlang in sämmtlichen Organen der Journalistik durch Schmähungen unerhörtester Art — jedes Wort ein Hufschlag —; kein einziger unter der Zahl der mir persönlich sonst nicht abholden localen Kunstgenossen hatte den Muth, nur mit einer Silbe meine Vertheidigung zu übernehmen; mit zwei oder drei vereinzelten Ausnahmen mieden sie mich fortan wie einen Pestkranken, wie einen „aqua et igni interdictus"; ein Concert des königl. Domchors, dem ich meine Mitwirkung zugesagt, erzielte durch das Gerücht, man werde in selbigem eine Execution an mir vollziehen, ein ausverkauftes Haus.

Da fand ich an denselben beiden Männern, meinen Commilitonen vom Jahre 1849, an Adolf Mützelburg und Eduard Fischel, denselben Beistand, dieselbe thätige Theilnahme, die sie mir bereits vor einem Decennium in meinen Bestrebungen der Propaganda für die Wagner'schen Ideen gezollt hatten. Der erstere erfreute und verpflichtete mich durch die Zusendung des ersten Exemplars einer Brochure, der ich nicht nur ihrer beredten Wärme, ihrer klaren Darstellung willen einen mehr als ephemeren Werth beilege, sondern hauptsächlich deshalb, weil ihr Inhalt Fragen so universellen Charakters ventilirt, daß von ihrer directen Beziehung auf meine Person gänzlich abstrahirt werden kann. Eduard Fischel war es „durch seine Verbindung mit der Presse" gelungen, das „audiatur et altera pars" in einigen Hauptblättern durch tact- und maßvolle Repliken auf die heftigsten der zahllosen Invectiven zu meinen Gunsten in Anwendung zu bringen. Später hat er mir gestanden, daß der Haß der Presse gegen meine Person die achtungsvolle Rücksicht, an welche er von Seiten der Redactionen seines schriftstellerischen Talentes wegen gewohnt war, dermaßen neutralisirt habe, daß seine Vertheidigungsversuche nur als bezahlte Inserate aufgenommen worden wären.

Das zweite Ereigniß der Wintersaison, dem gegenüber ich das erstgenannte nur als einen Vorfall bezeichnen kann, war die Aufführung von Wagner's „Lohengrin". Wer die terroristischen Verdammungsdecrete hervorsucht, mit welchen die angestellten Pamphletisten der Berliner Kunstkritik dieses Werk begrüßten, d. h. in den tiefsten Koth zu treten suchten, wird dem gesunden Proteste, welchen die ästhetische Intelligenz des Berliner Publicums durch fortwährend gesteigerten Besuch und ausdauernd andächtige Theilnahme den Aufführungen der herrlichen Schöpfung entgegensetzte, seine Anerkennung nicht versagen. Aber diese Reaction war anfangs nicht vorauszusehen; meine persönliche Empörung über die Mißhandlung des Genius wurde um so mehr gesteigert, als z. B. die „Nationalzeitung" den Abdruck der schönen Skizze Adolf Stahr's in seinem „Weimar und Jena" über die von einer Aufführung des Lohengrin unter Liszt's Leitung empfangenen Eindrücke rund verweigerte, ihre Spalten demjenigen Mitarbeiter verschloß, dessen hochgeachteter Name wesentlich ihren Ruf und ihre Verbreitung gründen geholfen hatte.

Eduard Fischel bot mir seine Dienste an, erschien also wieder als Freund „in angustis". Auf meine Anregung schrieb er die Brochure: „Wagner's Lohengrin und die Kritik der Tagespresse", von einem Gegenwartsmusiker.

Dieses kleine Kunstwerk ästhetischer Polemik verdient als ein geistsprühendes, mit den treffendsten Analogien aus der Kunstculturgeschichte vergangener Epochen geschmücktes Denkmal einer leider noch unvollständig überwundenen Gegenwart wol aus der Dunkelheit hervorgezogen zu werden, in welcher es eine Verlagshandlung fesselt (Berlin — Carl Nöhring), deren Thätigkeit auf ganz andere Gebiete sich erstreckt. Die Erwerbung derselben zum Behufe einer neuen Ausgabe bietet um so weniger Schwierigkeit, als der Verfasser seiner künstlerischen Ueberzeugung das Opfer gebracht hat, sie auf eigne Kosten zu publiciren. —

Den vorangegangenen Mittheilungen, aus denen die Bedeutung des Geschiedenen nicht sowol als eines für mich unendlich werthvollen, sondern als eines seltenen Freundes der Tonkunst überhaupt, speciell eines eifrigen Förderers unserer Richtung hervorgeht, bedürfen zu ihrer Vervollständigung wol kaum des Zusatzes, daß derselbe im Clavierspiel zu den geübteren Dilettanten zählte, daß er in einer häufig mit Interesse von mir durchstöberten musikalischen Bibliothek, die er sich auf antiquarischem Wege erworben (er war von Haus aus vermögenslos), die meisten seiner Mußestunden verlebte. Er improvisirte gern und zuweilen sehr witzig, wenn er z. B. die Manieren eines Zopfcomponisten parodiren wollte; sein merkwürdiges Gedächtniß im Bibliographischen der Musikliteratur hat mich des Oefteren staunen machen. Nicht blos Geburts- und Sterbetag jedes großen Meisters, auch die chronologische Folge seiner Hauptwerke war ihm gegenwärtig; in der Malerei wußte er gleichen Bescheid und dieses Wissen war kein todtes, trocknes, es erstreckte sich auf die kleinsten Details ästhetischer Anschauung von Styl und Colorit. Daß er ein begeisterter Anhänger Franz Liszt's gewesen, wird Niemand zu erfahren wundern. Der Drang, den Meister und sein Wirken persönlich kennen zu lernen, bestimmte ihn — im Jahre 1858, wenn ich nicht irre — zu einer Wallfahrt nach Weimar, von der er überglücklich über die ihm gewordene Aufnahme zurückkehrte.

Die Aufgabe, die ich für gegenwärtige Blätter mir stellen konnte, wäre hiermit erschöpft. Ich kann dem unglücklich-glücklich Geschiedenen Freunde (denn sein Dasein war in dem Augenblicke, als ihn jäher Tod dahinraffte, materiell ein sorgenfreies, in seiner vielseitigen Thätigkeit und deren glänzend ehrenvollen Resultaten volle Befriedigung findendes) begreiflicherweise an dieser Stelle nur einen sehr fragmentarischen Nekrolog setzen. Der Publicist, der Rechtsgelehrte, der Geschichtschreiber Eduard Fischel harrt anderwärts des seinen Leistungen gebührenden Nachwortes.

Ehre seinem Andenken, das auf dem staatswissenschaftlichen Gebiete durch Werke bleibenden Werthes gesichert ist! Ehrendes Gedenken auch dem Bürger unseres Reiches, dem edlen Theilnehmer am Kampfe der Geister gegen die Gespenster!

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Um Dargomijskij's Werke und besonders die Oper: „Die Dnjeprnixe" richtig und unparteiisch beurtheilen zu können, dürfte es, meiner Meinung nach, wol nothwendig sein, die allmälige Entwickelung seines ursprünglichen Talents, sowie diejenigen gesellschaftlichen Verhältnisse zu überschauen, welche auf jene unbedingten Einfluß haben mußten.*)

Dargomijskij ist im Jahre 1813 geboren. Bis zu seinem 21. Lebensjahre war sein Bestreben hauptsächlich der Virtuosität zugewendet, weshalb denn auch bis zur genannten Zeit sein theoretisches Wissen nur oberflächlich blieb. Gleichwol hatte die ihm innewohnende reiche Productivität schon sehr früh sich Bahn gebrochen, und mitunter waren ihm Compositionen gelungen, welche, wenn auch zum öftern voll grober grammatikalischer Schnitzer, dennoch bewiesen, daß er von Natur hoch über dem gewöhnlichen Dilettantismus stand. Als Empiriker in der Tonsetzkunst, und zudem als Empiriker, welcher beinahe ausschließlich der Claviervirtuosität huldigte, mußte Dargomijskij unwillkürlich dem Einflusse seines Instruments verfallen, was denn auch aus der Factur seiner damaligen Erzeugnisse vollkommen ersichtlich ist. Die Folgen eines solchen Einflusses sind bekannt: der Reiz der Clavierfiguration erregt unwillkürlich unser besonderes Interesse, und die äußere brillante Form erhält sodann in unserem Ideengange eine gewisse Wichtigkeit, welche ihr eigentlich nicht zukommt.

Wie schon erwähnt wurde, existirte bei uns zu Ende der zwanziger und im Anfange der dreißiger Jahre eine italienische Oper; auf der russischen wie auf der deutschen Bühne aber wurden vorzugsweise — wenn auch bessere — Werke der französischen Schule**) gegeben. Diese musikalisch-glänzenden Vorstellungen konnten auf die Phantasie des jungen Componisten nicht anders als außerordentlich anlockend wirken, um so mehr, als ihm damals noch ein tieferes musikalisches Verständniß abging. Zudem ist noch ein anderer, für die allgemeine geistige Entwickelung Dargomijskij's sehr wichtiger Umstand zu berücksichtigen. Als Sohn eines reichen Edelmanns hatte nämlich unser Componist, nach damals noch herrschender Sitte, keine öffentliche Anstalt besucht, sondern eine häusliche Erziehung erhalten, wobei denn ein französischer Gouverneur und französische Literatur eben nicht die kleinste Rolle spielten. Was also konnte natürlicher und mehr zu entschuldigen sein, als daß der junge Tonsetzer in seiner Ideenrichtung begann, den Weg der großen Nation zu wandeln. Die ersten Romanzen, die ersten Claviercompositionen Dargomijskij's, endlich auch die Wahl der Texte für eine erste Oper (anfänglich „Lucrezia Borgia" von Victor Hugo, dann dessen „Esmeralda"), — kurz Alles weist darauf hin, daß die Existenz einer französischen Richtung in Dargomijskij's Entfaltung keine bloße Hypothese, sondern eine begründete Thatsache ist. Mehr aber noch leuchtet diese Richtung aus der Musik selbst zur Oper: „Esmeralda" hervor. Doch soll und kann diese Bemerkung keineswegs als Vorwurf klingen: auch in der französischen Schule sind Männer mit riesigen Talenten aufgetreten, welchen würdig nachzustreben gewiß sehr ehrenhaft ist. Und dieses darf Dargomijskij in Wahrheit nachgesagt werden. In Folge des technischen Studiums der Bach'schen Fugen, sowie der Mozart'schen und Gluck'schen Werke nahm der junge Componist, nach dem Vorbilde der großen Meister der obenerwähnten Schule, ebenfalls den Ernst und die künstlerische Reinheit des classischen deutschen Styls in sich auf.

Um diese Zeit wurde Dargomijskij auch mit dem aus Italien und Berlin zurückgekehrten Glinka bekannt, welcher nunmehr anfing seinen Einfluß auf Ersteren auszuüben, und unter Anderem ihm die theoretischen Notizen mittheilte, welche er selbst von Dehn erhalten hatte. Das fleißige Studium dieser Notizen bewirkte allerdings, daß der junge Componist gegen das Ende der dreißiger Jahre das Feld seines musikalischen Wissens und damit zugleich seine Kunstansichten bedeutend erweiterte und veredelte; aber weder dieser Umstand, noch andererseits der fruchtbringende, intime Umgang mit Glinka, vermochten dem schon genügend in sich selbst erstarkten musikalischen Charakter Dargomijskij's irgend Etwas mehr zu geben, als nur eine gewisse noch ernstere Abschattung in der Factur. Deshalb schaut denn aus allen Compositionen Dargomijskij's, wenngleich in edelster Weise, auch immer wieder seine ursprüngliche Richtung hervor. Seine Werke sind an und für sich selbstständig, frischlebendig, zuweilen hinreißend, aber sie können und werden nie den modernen Eklektiker verleugnen. In der Oper „Die Dnjeprnixe" nun gesellt sich zu dem abendländisch-eklektischen Style noch das von Glinka angeregte nationale Streben. Doch vermag das Letztere nicht den überwiegenden Einfluß des Ersteren zu überwinden. Die Musik zu der genannten Oper ist unstreitig eine vortreffliche, musikalisch und dramatisch tief durchdachte; an selbstständigen frischen Melodien ist kein Mangel; die Musikeffecte sind natürlich, weil überall durch die Handlung selbst motivirt; die Instrumentation ist mit ungemeinem Geschicke und Geschmacke, dabei originell und stets auf dramatischen Grundlagen behandelt. Kurz, das ganze Tonwerk beurkundet eine außerordentliche musikalisch-poetische Begabung und die gründliche Technik eines Meisters in der Kunst. Und dennoch wage ich es, dieser herrlichen Musik einen Fehler, und zwar einen nicht geringen Fehler vorzuwerfen. Sie entspricht nämlich, — nicht meinem individuellen Gefühle nach, sondern dem allgemeinen Urtheile zufolge — dem durchweg volksthümlichen Texte nicht in dem erforderlichen Maße, sie ist nicht rein-national gehalten! Trotz des ersichtlichen Bestrebens des Componisten, in möglichster Weise die russisch-slavische Localfärbung wiederzugeben, läßt er unwillkürlich, sich selbst unbewußt, sich hinreißen von dem, so zu sagen, schon in sein Fleisch und Blut übergegangenen, französisch-eklektischen Style. Nur aus diesem Grunde wol, wie man zu folgern berechtigt ist, hat es ihm fast nirgend recht gelingen wollen, ein im russischen Geiste erfundenes Motiv musikalisch auch in demselben Charakter auszuspinnen und zu Ende zu führen: Dargomijskij hat unbestreitbar ein Gefühl für russische Nationalität, aber die Art und Weise, wie er der letzteren Ausdruck verleiht, vermag er nur einer fremden Schule zu entnehmen. Sieht man jedoch von solchen nationalen Anforderungen ab, so muß jede Kritik, selbst die allerstrengste, zugeben, daß die Oper: „Die Dnjeprnixe" mit zu den großartigsten und originalsten Tonwerken der Jetztzeit gehört.

Leider fiel die Inscenesetzung dieses Erzeugnisses eines russischen Tonkünstlers in eine Zeit, wo bei uns die Italianomanie

---

*) Als Grundlage nachfolgender Betrachtungen diente mir das Manuscript einer Autobiographie D.'s, welche er selbst, zum Behufe meiner in Petersburg gehaltenen Vorlesungen, mir geliehen hatte.

**) Zu denselben rechne ich gleichfalls die Opern Cherubini's, Spontini's und Meyerbeer's.

stärker als jemals eine andere Epidemie herrschte, in die Zeit nämlich, wo Sgr. Tamberlick und sein berühmtes Ut dièze auf dem Culminationspuncte ihres Glanzes sich befanden. Es darf daher Niemanden verwundern, wenn bei solchem Umstande diese Oper dennoch nicht „zog", wie es wol sonst leicht hätte geschehen mögen. Auch ist die damalige qualitative Armuth an guten Gesangsmitteln seitens des quantitativ reichen Personals in Anschlag zu bringen, in Folge welcher die Partien des Soprans und Tenors nicht genügend hervortraten, um die Schönheiten der Partitur der Masse des Publicums klar zu machen, welche ja doch (wie natürlich) jedes Werk nur nach dem durch die Executirenden bewirkten Effecte zu beurtheilen im Stande ist. — Und dennoch, trotz aller dieser Hindernisse, genügten schon einige Scenen, welche (Dank unserm rühmlichen Veteranen Petrów, und der Contraaltistin Frau Leónowa, sowie den trefflichen Chören) gelungen ausfielen, — um dieses Werk in die Reihe derjenigen eintreten zu lassen, welche zum festen, unabänderlichen Repertoire der russischen Oper gerechnet werden.

Nun trat aber wiederum eine dürre Zeit für die National-Oper ein. Nicht daß es gerade bei uns an würdigen Compositionen gemangelt hätte, — (ich könnte, wenn ich es für thunlich hielte, auf einige dergleichen hinweisen, welche bei dem Repertoirchef auch bis jetzt noch brach liegen, weil es dem Hrn. Staatsrath Fjódorow „an Zeit gebrach", die Textbücher durchzusehen) aber es kam eben keine auf die Bühne! Endlich gelang es im Frühling 1859 abermals zweien unserer Landsleute, für welche die Direction der kaiserlichen Theater gewissermaßen besondere Rücksichten zu nehmen hatte, nämlich dem Fürsten Wjäs'emskoj und dem Baron von Vitinghoff (aus Livland), ihre Werke in Scene zu setzen. Die Operette des Ersteren: „Der Schwarzkünstler", eine Mache durchaus dilettantischer Art, ging natürlich spurlos vorüber. Die Oper von Vitinghoff aber: „Mazeppa" (nach dem Inhalte und mit theilweiser Benutzung des Gedichts: „Poltáwa" von Puschkin) erhielt wenigstens einen succès d'estime. Das Werk, als Op. 1 eines jungen Weltmannes aus den höheren Kreisen, hätte übrigens einige Aufmunterung verdient, denn es zeugt von mehr als bloßer dilettantischer Begabung, von guter theoretischer Schule und von Sorgfalt in der Ausarbeitung. Wenn es einigermaßen an origineller Erfindung und an höherer dramatischer, poetischer Auffassung Mangel leidet, so sind die Melodien doch recht singbar und angenehm und widersprechen nicht dem Sinne der allgemeinen Situationen, — die Harmonie ist recht hübsch, manchmal sogar polyphonisch geführt, und die Instrumentirung ganz wirksam.

Ein Jahr später hatte die Oper: „Die Kroatin oder die Nebenbuhlerinnen" vom unlängst verstorbenen Chordirector Otto Dütsch (einem Dänen von Geburt) gleiches Schicksal mit dem Werke des Barons. Herr Dütsch soll, wie bei seiner Ankunft vor etwa 12 Jahren verlautete, ein Zögling Mendelssohn-Bartholdy's gewesen sein: ich, meinestheils, glaube gerne daran, denn in allen Compositionen des Erstgenannten spiegelt sich deutlich das fleißige Copiren der Manier des Meisters ab, — leider, ohne irgend Etwas vom Geiste noch Talente desselben zu besitzen, denn die Factur war stets untadelhaft, nur die Erfindung null! Bald darauf kam die zweiactige Oper (mit Recitativ) von Konstantin v. Billebois (aus einer ehemals deutschen esthländischen Familie): „Natáscha oder die Wólga-Räuber" in Moskau auf die Bühne, und machte ein vollkommenes Fiasco. Zu Anfang laufenden Jahres ging sie in Petersburg in Scene (als Benefiz-Vorstellung für die Frau Leónowa), mit der möglichst besten Besetzung,*) wie solche bei früheren Werken (mit Ausnahme Glinka's) nicht vorgekommen war: denn die kleine Tenorpartie übernahm unser Riesentenor Herr Nikólskij, dessen Stimme an Umfang (bis zum hohen d), Kraft und sympathischem Klange jetzt unstreitig zu den ersten Europas gehört; die Frauenrollen waren in den Händen der Altistin Frau Leónowa und der Sopranistin, Frl. Bianchi, welche Letztere immense Stimm-Mittel und routinirtes Spiel besitzt. Auch die Baßpartie sang ein ebenfalls beliebter, noch jugendlicher Sänger, Herr Wassiljew. Demzufolge machte dieses Werkchen Furore bei der Masse, — obschon, der Wahrheit gemäß, dasselbe nur ein schwacher, bedeutend italienisirter Abklatsch von Glinka's Opern ist, in der Art wie der „hochberühmte" Tonsetzer der Opern: „Martha, Indra, Stradella" von den fernen Strahlen Meyerbeer's und Anderer sich Glanz und Farben leiht zu seinen dilettantischen Skizzen. — Uebrigens mochte es vielleicht in der allgemeinen Saisonluft gelegen haben, daß unser Publicum, — d. h. die große Masse, gerade den schwächsten Productionen den lautesten Beifall spendete: wenigstens erntete gleichzeitig mit Villebois' Oper eine noch naivere Mache des Sängers Artemówskij u. Comp., nämlich das operetten-artige Vaudeville in drei Aufzügen: „Die S'aporosher jenseit der Donau" fast nicht minder lärmenden Applaus. Da der Text übrigens nicht ohne die als witzig bekannte Laune kleinrussischer Kosacken verfaßt ist, und das lebendige Spiel Artemowskij's (der Kleinrusse ist) und der Frl. Liléjewa unwillkürlich zum herzlichen Lachen zwingt, so erklärt es sich, warum in der That dieses Werkchen, trotz seiner völligen Unbedeutendheit als Composition, dem lachlustigen Publicum zu gefallen vermochte. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Seit ungefähr zwei bis drei Jahren fand die Direction denn doch, daß das Personal erneuert und verbessert werden müßte.

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

In einem Gratulationsschreiben zum Geburtstag seiner Schwester Fanny vom 14. November 1834 (S. 60) spricht er sich über die Bezeichung „Umschwung" aus. Auch später, S. 73, kommt er noch einmal darauf zurück. Er schreibt:

„Aber, Du Geburtstagskind, — im Urtheil über die Bilder treffen wir diesmal nicht zusammen; denn eins der widrigsten ist mir von jeher das von S. gewesen. Wenn ein Kunstwerk künstliche Trostlosigkeit vorstellen will, wie das Verhungern in der Wüste, so habe ich keinen Antheil daran, es sei noch so gut gemacht, und das ist es nicht einmal. Das Ganze scheint mir nichts als wieder eine Variation auf Lessing's Königspaar, — diesmal mit todten Pferden. — Die Stimmung im Kunstwerk ist alltäglich, und da mag mans zwanzig mal mit bunten Farben aufputzen, es hilft nicht. So ist mirs nicht einmal recht, daß Du bei der Gelegenheit von Lafont vom Umschwung der Geige seit Paganini sprichst, denn solche Umschwünge kenne ich nicht in der Kunst, nur allenfalls in den Leuten, und ich denke, Dir würde an Lafont dasselbe mißfallen haben, wenn Du ihn vor Paganini's Auftreten gehört hättest, und Du müßtest andrerseits seine guten Seiten nicht weniger loben, nachdem Du den andern gehört hast. Man hat mir hier soeben

ein Paar neue französische musikalische Zeitungen gezeigt, wo sie immer von einer révolution du goût und einer musikalischen Umwälzung sprechen, die seit einigen Jahren stattgefunden habe und wobei ich auch eine schöne Rolle spielen soll, — mir wird sehr übel bei so etwas. Ich denke dann immer, daß man fleißig sein soll, und arbeiten, „vornehmlich keinen Menschen hassen und die Zukunft Gott überlassen", — das Oratorium bis zum März fertig machen, ein neue Amoll Symphonie und ein Clavier-Concert componiren, und dann wieder auf die Reise gehn, und die Leipziger Straße Nr. 3 besuchen, aber womöglich am dritten Ort." —

Die Bemerkung ist sehr charakteristisch. Mendelssohn kennt nur das ruhige Weiterfortbauen auf der vorhandenen Grundlage, nicht ein Schaffen auf veränderter Basis, die Gewinnung neuer Ausgangspuncte. Diese Verwechselung entsteht, wenn man meint, daß bei einem „Umschwunge" das Alte gänzlich beseitigt werden solle, während es sich lediglich darum handelt, die Bestandtheile desselben auch in das Neue aufzunehmen, ohne sie zu vernichten. So machte ihn die Verkennung dieser Begriffsbestimmung formell zu einem Gegner des „Umschwungs", d. h. des Wortes, während er, wie wir weiterhin sehen werden, sachlich sich durchaus den Principien des Fortschritts anschließt.

Im Jahre 1835 kam ihm von Leipzig aus die Einladung zur Uebernahme der Direction der Gewandhausconcerte. Er schreibt in dieser Beziehung an Hrn. C. Schleinitz:

„Nehmen Sie meinen besten Dank für Ihre gütigen Zeilen, und die freundliche Gesinnung für mich, die daraus spricht. Daß es mir eine Freude sein würde, in Ihrer Stadt einen so umfassenden Wirkungskreis zu finden, wie Sie ihn mir schildern, können Sie wol denken, da es mein einziger Wunsch ist, die Musik auf dem Wege weiter zu führen, den ich für den rechten halte; und somit würde ich gern einem Rufe folgen, der mir dazu die Mittel an die Hand gäbe. Doch wäre es mir nicht lieb, durch eine solche Erklärung irgend Jemand zu nahe zu treten, und ich würde nicht wünschen, eine Stelle zu bekleiden, von der ich einen Vorgänger verdrängen müßte; erstlich halte ichs für unrecht, und dann geschieht auch wol der Musik durch solchen Streit immer nur Schaden. — Ehe ich also auf Ihre Frage bestimmt antworten kann, müßte ich Sie bitten, mir einige Zweifel zu lösen, nämlich: von wem würde eine solche Anstellung wie Sie sie beschreiben ausgehen? mit wem würde ich zu thun haben, mit einer Gesellschaft, oder Einzelnen, oder einer Behörde? und würde ich durch meine Zusage einem andern Musiker zu nahe treten? Dies letztere bitte ich Sie, mir ganz aufrichtig zu beantworten, und sich dabei an meine Stelle zu versetzen, indem ich, wie gesagt, niemals direct oder indirect Jemand von seinem Platze zu drängen wünsche. —

Ferner ist es mir nicht deutlich nach Ihrem Briefe, wie sich die Direction einer Sing-Akademie mit einem freien Sommerhalbjahre für mich verbinden ließe, denn Sie wissen wol, wie unumgänglich nöthig gerade die fortgesetzte Uebung für ein solches Institut ist, und wie sich also in einem halben Jahre nichts leisten ließe, das im nächsten dann nicht wieder verwischt wäre. Oder ist noch ein anderer Director dafür da, der im Sommer statt meiner die Leitung übernähme? Endlich gestehe ich Ihnen noch, daß ich im Pecuniären meine Stellung gegen die hiesige wenigstens nicht zu vermindern wünschen würde, doch würde sich dies, da Sie von einem Benefiz-Concert schreiben, wol auch arrangiren lassen, und wir würden schon darüber übereinkommen können. —

Ich bin ganz aufrichtig zu Ihnen, und hoffe Sie deuten es mir nicht übel; auf jeden Fall bitte ich Sie, mich recht bald mit einer Antwort zu erfreuen, und mir zu glauben, daß ich Ihnen für Ihren ganzen lieben Brief, so wie für alles Ehrenvolle was er für mich enthält, immer dankbar sein und bleiben will."

Interessant ist, was er über seinen Wunsch, eine Oper zu componiren, schreibt, und öfter kommt er auf dieses Thema zurück. Schon in den Reisebriefen des ersten Bandes hatte er sich darüber ausgesprochen, und schon dort klagte er über den Mangel an geeigneten Dichtungen. In demselben Sinne schreibt er an Spohr:

„Nun möchte ich gar zu gern eine Oper machen, aber ich sehe weit und breit keinen Text und keinen Dichter. Diejenigen, welche dichten können, mögen Musik nicht ausstehen, oder sie kennen das Theater nicht; und die andern kennen wieder keine Poesie und keine Menschen, sondern nur Bretter und Lampen, und Coulissen und Leinewand. So komme ich nicht dazu, eine Oper zu finden, nach der ich so viel und vergeblich schon mich bemüht habe; es thut mir aber mit jedem Tage mehr leid, drum hoffe ich endlich doch noch einen Mann zu finden, wie ich ihn mir dazu wünsche" —

und auch später noch kommt er häufig auf dieses Thema zurück. So in einem Briefe an seine Schwester Rebecka Dirichlet vom Jahre 1838:

„Vier Opern-sujets habe ich in der vorigen Woche zugeschickt bekommen, eins war immer lächerlicher wie das andere, — das giebt nun lauter Feinde. So schreibe ich Instrumentalmusik, und sehne mich nach dem unbekannten Dichter, der vielleicht hier nebenan wohnt, oder in Timbuctu, was weiß ich?"

und im Jahre 1847:

„Ich will lieber gar keine Oper componiren, als eine, die ich vom Anfang an selbst für ein mittelmäßiges Ding halte; nebenbei könnte ich das auch gar nicht, und wenn Sie mir das ganze Königreich Preußen dafür gäben."

Auch er empfand das Klägliche der damaligen Opernzustände, und bestätigt hier mit seinen eigenen Worten, was wir früher schon an verschiedenen Orten darüber gesagt haben.

In dem schon weiter oben erwähnten Briefe von seinem Vater findet sich u. A. folgende wichtige Bemerkung:

„Nebenbei wurde mir aber aufs Neue klar, welch großes Verdienst es von Zelter war und bleibt, Bach den Deutschen wiedergegeben zu haben, denn zwischen Forkel und ihm war von Bach wenig die Rede, und dann auch fast nur vom wohltemperirten Clavier. Ihm ist zuerst das wahre Licht über Bach aufgegangen, durch den Besitz anderer seiner Werke, die er als Sammler kennen lernte, und als wahrer Künstler Andre kennen lehrte. Seine musikalischen Aufführungen am Freitag sind abermals ein Beleg, daß nichts, was mit Ernst angefangen und in der Stille ununterbrochen fortgesetzt wird, ohne Erfolg bleiben kann. Ausgemacht ist es wenigstens, daß Deine musikalische Richtung ohne Zelter eine ganz andere geworden wäre." —

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Tenorist Naudin aus Paris eröffnete als Edgar in „Lucia di Lammermoor" in Prag ein Gastspiel. Derselbe soll der Prager Kritik zufolge mehr Kunst als Stimme, eine bessere Vortrags- als Spielweise besitzen und als lyrischer Tenor eine schätzenswerthe Erscheinung sein, während seine Mittel da, wo die Partie an das heroische Element streift, nicht mehr ausreichen.

— Frau Kapp-Young wird am 8. October am Wiener Hofoperntheater einen Cyclus von drei Gastrollen auf Engagement eröffnen.

— Für die nächste Saison im Majestätstheater in London ist der Bassist Marchesi engagirt worden.

— Der Violoncellvirtuose Th. Krumbholz concertirte am 2 September in Gotha und wirkte es 4 in einem von Frau Sophie Förster veranstalteten Concerte in Hildburghausen mit.

Musikfeste, Aufführungen.

— In der Kreuzkirche zu Lauban wurde am 9. September von dem dortigen Gesangvereine unter Leitung des Musikdirector Böttger „Johannes der Täufer", großes Oratorium in zwei Abtheilungen von Jul. Emil Leonhardt aufgeführt. Die Solo-Gesangs-Partien hatten Frl. Hesse aus Lauban, Frl. Lessiak aus Leipzig, Hr. Gensfart, Domsänger aus Berlin und Hr. Hofopernsänger Weiß aus Dresden übernommen, während das Orchester durch die namhaftesten Kräfte der königl. Hofcapelle in Dresden und der fürstl. Hohenzollern'schen Hofcapelle in Löwenberg unterstützt wurde. Der Gesangschor bestand aus über 300 Personen.

— Der Gymnasialchor in Zittau unter der Leitung des Musikdirector Paul Fischer veranstaltete am 16. September seine vierte Aufführung von Kirchenmusik nach historischen Gesichtspuncten und brachte diesmal Werke lebender Autoren zu Gehör. Das Programm führt Folgende auf: „Ich hebe meine Augen auf" von E. F. Richter, „Lauda anima" von Hauptmann, „Wer auf seinen Heiland trauet" von W. Taubert, Preis-Sonate für Orgel von G. Merkel, „Geistliches Abendlied" von H. W. Rieffel, „Wohlauf, wohlan zum letzten Gang" und „Gieb dich zufrieden" beide von Chr. Fink, und „die Seligkeiten" von F. Liszt.

— H. v. Bülow gedenkt im nächsten Winter in Berlin sechs Orchesterconcerte zu veranstalten, deren Anfang mit Beethoven's neunter Symphonie gemacht werden soll. Ebenso beabsichtigt die dortige Singakademie Graun's „Tod Jesu", „Lauda Sion" und Mendelssohn und das für Berlin noch neue „Magnificat" von Seb. Bach aufzuführen.

— Otto Bach in Wien wird zu Anfang der Saison ein eignes Concert veranstalten, in welchem mehrere seiner Instrumental- und Vocal-Compositionen zur Aufführung gelangen sollen.

— In Frankfurt a. M. beginnen die diesjährigen Museumsconcerte, deren Zahl auf zwölf festgestellt ist, unter Musikdirector Müller's Leitung am 9. October. Von den dazu bereits engagirten Solisten während der Saison sind u. A. namhaft zu machen: Clara Schumann, Vieuxtemps, Strauß, Coßmann, der Frankfurter Pianist Wallenstein.

— In Groß-Glogau gab, wie uns nachträglich berichtet wird, am 10. Juni d. J. Organist Fischer vor geladenen Freunden kirchlicher Tonkunst ein Orgel-Concert mit folgendem Programm: Präludium (Wir glauben All' an Einen Gott ꝛc.) von S. Bach, Adagio aus der Sonate Nr. 4 und Andante aus der D-Sonate für Violine und Orgel von Seb. Bach, Orgelsonate (Dmoll) von Mendelssohn, Adagio (Asmoll-Sonate 3) und Canon aus der A-Sonate für Violine und Orgel von S. Bach und Präludium und Fuge (Gmoll) von Brosig.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Heinrich Marschner's nachgelassene Oper: „Sangeskönig Hiarne" wurde am 13. September in Frankfurt a. M. mit Erfolg gegeben.

—* Joseph Rheinberger, Lehrer des Contrapunctes am Münchner Conservatorium, hat eine dreiactige Oper: „Die sieben Raben", Text von Franz Bonn, beendet.

— Für Cöln stehen im nächsten Winter in Aussicht: „Die Katakomben" von Hiller, „Valla Rocks" von F. David und „Rienzi" und „Lohengrin".

— Gustav Schmidt's „La Réole" wurde in Dresden bereits zweimal gegeben und im Ganzen beifällig aufgenommen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Die Sängerin Frl. Lucca hat von der Kronprinzessin von Preußen ein werthvolles Armband erhalten.

— Theodor Mühlbrecht, Theaterchordirector in Braunschweig, ist für die Widmung seiner Oper: „Gustav Wasa" von der Kronprinzessin von Sachsen mit einem Brillantring beschenkt worden.

Todesfälle.

— Die einst gefeierte Schoberlechner geb. Dallocca ist in Petersburg gestorben.

Literarische Notizen.

— Bei Guttentag in Berlin erscheint nächstens: „Zur Tonkunst", Abhandlungen von Lindner, die einen Nachtrag zu dessen „erster stehender Oper", dann Einiges über die Entstehung der Oper, über „Biedermann und Bach", „über Seb. Bach's Werke" und „über künstlerische Weltanschauung" enthält.

Leipziger Fremdenliste.

— Im Laufe dieser Woche besuchten uns: Frl. Terne, Clavierlehrerin aus Chemnitz, Frau Wernicke, Opernsängerin aus Paris. Hr. Haupt, Tonkünstler aus Moskau. Hr. Ullmann, Director der italienischen Oper in New York. Hr. Dr. R. Pohl.

Vermischtes.

— Pasdeloup soll mit der Idee umgehen, in der Weise, wie er seine Volksconcerte eingerichtet hat, auch eine Volksoper ins Leben zu rufen, wo er mit einer Gesellschaft die classischen Opern aller Nationen gegen ungewöhnlich billigen Eintrittspreis aufführen will. Zu diesem Zwecke soll er bereits die wichtigsten Schritte an geeigneter Stelle gethan haben.

— Vom 1. October ab wird in Mailand eine neue Musikzeitung erscheinen.

— Der durch seine Clavierstuden bekannte Componist Dr. Aloys Schmitt Frankfurt a. M. entwickelt trotz seines vorgerückten hohen Alters immer noch eine bedeutende productive Thätigkeit. Hr. Fr. Hofmeister, der denselben auf seiner Reise nach dem Süden Deutschlands in Frankfurt a. M. besuchte, macht uns die Mittheilung, daß der greise Componist zwei Schränke Manuscripte angefüllt und kürzlich eine lateinische Messe vollendet habe, die, wie uns Hr. Hofmeister, dem der Autor Einiges daraus vorgespielt hat, berichtet, in lebhaftem, modernem Style gearbeitet sein und einen treffenden Beweis von der Geistesfrische Schmitt's geben soll.

Musiker-Gesuch.

Unsere in Nr. 10 vom 4. September unter obiger Ueberschrift mitgetheilte Bekanntmachung, vier offene Violinistenstellen in einer Hofcapelle betreffend, hat sich durch Besetzung dieser Stellen erledigt. Dies allen jenen zahlreichen Bewerbern, welchen eine directe briefliche Nachricht bisjetzt nicht zugegangen ist, sowie Solchen, die etwa noch darum einkommen möchten, hierdurch zur Nachricht.

Für Opern-Componisten.

Einen komischen liederreichen und zweiactigen Operntext mit Dialog, frei nach dem Französischen des Georg Harrys (Zeit 1812—1815), biete ich hiermit meinen Freunden zur Composition an.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

Geschäftsbericht des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

I. Die Bibliothek des Vereins wurde vermehrt durch die Partituren der zweiten und dritten Symphonie von Schumann, Geschenk des Hrn. Langhans in Hamburg.

II. In Bezug auf frühere Bekanntmachungen sind nachstehende Berichtigungen nachzutragen:

1) In Nr. 7 des 57. Bandes vom 15. August 1862 ist der Wohnort des damals neu aufgenommenen Mitgliedes, des Hrn. Musikdirector Mettner, vermuthlich „Wüstenberg" in Schlesien genannt. Es muß heißen: „Münsterberg, in Schlesien.

2) In Nr. 14 des 58. Bandes vom 8. April v. J. ist der Name eines neu beigetretenen Mitgliedes fälschlich „Hr. B. „Pichler" geschrieben, es muß heißen: „Pichler-Bobog."

III. Schließlich sei daran erinnert, daß laut unserer Bekanntmachung in Nr. 2 vom 10. Juli d. J. der Termin zur Einsendung von Compositionen, deren Aufführung zur nächsten Versammlung in Aussicht genommen werden soll, Ende dieses Jahres abläuft.

Leipzig, 11. September 1863.

Die geschäftsführende Section.

Stuttgarter Musikschule. (Conservatorium.)

Mit dem Anfange des Wintersemesters, den 19. October d. J., können in diese, für vollständige Ausbildung sowol von Künstlern, als auch insbesondere von Lehrern und Lehrerinnen bestimmte Anstalt, welche aus Staatsmitteln subventionirt ist, neue Schüler und Schülerinnen eintreten.

Der Unterricht erstreckt sich auf Elementar-, Chor- und Sologesang, Clavier-, Orgel-, Violin-, Violoncell- und Harfenspiel, Tonsatzlehre (Harmonielehre, Contrapunct, Formenlehre, Vocal- und Instrumentalcomposition, nebst Partiturspiel), Geschichte der Musik, Methodik des Gesang- und Clavierunterrichts, Orgelkunde, Declamation und italienische Sprache, und wird ertheilt von den Herren *Stark*, Kammersänger *Rauscher*, *Lebert*, Hofmusiker *Levi*, *Pruckner*, *Speidel*, Professor *Faist*, Hofmusiker *Debeyssère*, Hofmusiker *Keller*, Concertmeister *Singer*, Hofmusiker *Boch*, Concertmeister *Goltermann*, Kammervirtuos *Krüger*, Hofschauspieler *Arndt* und Secretair *Bangler*.

Zur Uebung im öffentlichen Vortrage, sowie im Ensemble- und Orchesterspiel ist dafür den befähigten Schülern Gelegenheit gegeben.

Das jährliche Honorar für die gewöhnliche Zahl von Unterrichtsstunden beträgt für Schülerinnen 100 Gulden (57 1/3 Thlr., 215 Frcs.), für Schüler 120 Gulden (68 4/5 Thlr., 257 Frcs.)

Anmeldungen wollen vor der am 14. October stattfindenden Aufnahmeprüfung an die unterzeichnete Stelle gerichtet werden, von welcher auch das ausführlichere Programm der Anstalt unentgeltlich zu beziehen ist.

Stuttgart, im September 1868.

Die Direction der Musikschule.
Professor Dr. Faisst.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen im Verlage von **Rob. Forbrig** in Leipzig und sind durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:

Kuntze, C., Op. 99. Der deutsche Fürstencongress. (Versus memorialis.) Hum. Schwank von Kladderadatsch f. 4stimm. Männerchor. Part. u. Stim. 25 Ngr.

Schaab, Rob., Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauch der Directoren d. Männergesangvereine. broch. 6 Ngr.

Stein, H., Gut Sang! Liederkreis des Leips. Zöllnerbundes. eleg. broch. 4 Ngr.

Verlag von F. E. C. Leukart in Breslau.

Soeben erschien:

Auswahl englischer Madrigale

aus dem 16. und 17. Jahrhundert

für gemischten Chor.

(4-, 5- und 6-stimmig.)

Mit deutscher Uebersetzung der Texte Fanny v. Hoffnass und Heinrich v. St. Julien.

Herausgegeben von

Julius Joseph Maier,

Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek zu München.

In drei Heften.

Erstes Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 15 Sgr.
Zweites Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr.
Drittes Heft: Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr.

Demnächst erscheint in demselben Verlage:

Joh. Seb. Bach's Magnificat (in D dur)

bearbeitet von

Robert Franz.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

Neues

Allgemeines Volksblatt

Preis vierteljährlich 25 Sgr.

Dieses Organ der conservativen Partei in Preussen erscheint in Berlin täglich mit Ausnahme der Sonn- und Festtage. Es bringt ausser der Besprechung der politischen Tagesfragen in Leitartikeln alle politische Nachrichten, sowie Mittheilungen über Vereinswesen, Socialen, Gewerbe-Angelegenheiten, Militairisches, Landwirthschaftliches, Fonds- und Getreidemarkt, Berliner Localnachrichten, Theater etc. etc., und wird durch ein unterhaltendes Feuilleton, Novellen und Erzählungen aus der Feder beliebter Schriftsteller auch für genussreiche Unterhaltung seiner Leser Sorge tragen. Jede Post-Anstalt nimmt Bestellungen an.

Die Expedition des Neuen Allgemeinen Volksblatts.

Im Verlage von **C. F. Kahnt** in Leipzig ist erschienen:

Symphonie (F dur)

für Orchester

componirt von

ANTON RUBINSTEIN.

Op. 40. Orchester-Stimmen Pr. 6 Thlr. 15 Ngr.
Partitur 5 Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 2 1/2 Thlr.

Die

Musikalien-Handlung und Leih-Anstalt

für Musikalien

von

C. F. KAHNT

In Leipzig Neumarkt No. 16. — In Zwickau Markt No. 6.

empfiehlt sich zum Verkauf und Verleihen von Musikalien bei pünktlicher Bedienung und billigster Preisstellung dem musikalischen Publicum angelegentlichst. Zugleich sei bemerkt, dass die Musikalien-Leihanstalt wiederum mit einer **grossen Auswahl neuer Werke** bereichert wurde und dass **neue Musikalien-Abonnements** mit jedem beliebigen Tage aufgenommen werden können, da von Datum zu Datum gerechnet wird.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von Carl Merseburger in Leipzig.

Leipzig, den 2. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Creutzer'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhs in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Neunundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
J. Schreiterbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Yourij v. Arnold (Fortsetzung). — Mendelssohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung). — Entgegnung auf die Gegenkritik in Nr. 12. — Correspondenz (Dresden.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Fortsetzung.)

Auch die neue Schule fand in Rußland ihren Vertreter in Alexander Sseróf, welcher (beiläufig gesagt) bisher keinerlei Compositionen veröffentlicht, wol aber durch die hier und da vielleicht sogar allzugroße Schärfe seiner kritischen Feder geglänzt hatte. Im April dieses Jahres ging seine große fünfactige Oper: „Judith" mit vielem Pomp in Scene und erzielte rauschenden, wohlverdienten Beifall, welcher ganz insbesondere durch den musikalisch-gebildeteren Theil des Publicums angeregt und lebendig erhalten wurde. Ueber den musikalischen, sowie dramatisch-ästhetischen Werth dieses in jeder Hinsicht bedeutenden Werkes ist s. Z. schon in diesen Blättern das Bemerkenswertheste gesagt worden. Eines jedoch glaube ich zum Verständnisse des geschichtlichen-Zusammenhanges in der Entwickelung unserer Musikzustände hier noch einschalten zu müssen.

Es wird den mit den letzten Petersburger musikalischen Ereignissen wenig bekannten Leser dieser Zeilen vielleicht in Verwunderung setzen, wie Productionen so entgegengesetzter Factur und ästhetisch so antipodischen Werthes, — wie es doch die dilettantischen Routine-Machwerke Villebois' und Artemówskij's und das wirkliche Musik-Drama Sseróf's in der That sind, — bei einem und demselben Publicum und in fast einer und derselben Epoche haben zu scheinbar gleichartig glänzenden Erfolgen führen können?

Der eine und — wie mich dünkt — hauptsächlichste Grund liegt in der Persönlichkeit der Darsteller und der Art und Weise der Darstellung, d. h. in wie fern dieselbe dem Geschmacke und den Anforderungen des allgemeineren Publicums angepaßt ist. Schon oben, bei Erwähnung des Erfolges der Productionen Villebois' und Artemowskij's, habe ich diesen Umstand berührt, und das ganze Verdienst des Erfolges, wie billig, der Beliebtheit der Darsteller zugewiesen. Auch Sseróf's Oper, trotz ihrer Vortrefflichkeit und trotz der Anerkennung, welche der Musik selbst seitens der Kenner ward und werden mußte, verdankt gleichwol ihren großartigen Erfolg bei der Masse des Petersburger Publicums vorzüglich auch der effectvollen Ausführung der beiden Hauptpartien (der Judith und des Holophernes) durch die schon genannte Primadonna assoluta unserer Oper Frl. Valentine Bianchi und den erst kürzlich engagirten Basso cantante Hrn. Michael Sariotti.*) Es ist hier nicht der passende Ort zu erörtern, in wie fern die Genannten den Ansprüchen des idealen Gesanges Genüge geleistet haben, oder zu leisten fähig sind, sondern nur, ob und bis zu welchem Grade sie ihre durch die Tonschöpfung gestellten Aufgaben zur Geltung brachten. Und in dieser Hinsicht muß ich, — besonders nachdem ich jetzt über den Zustand des dramatischen Gesanges in Deutschland besser als vordem belehrt worden bin, — ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und eingestehen, daß sie nicht nur ihre Partien glänzend ausführten (was ich auch gleich bei der ersten Vorstellung anerkennen mußte), sondern auch den besseren Opernsängern und Sängerinnen Deutschlands sich dreist zur Seite stellen dürfen. Vorzüglich aber brachten die beiden Genannten die dramatische, d. h. die bedeutendste Seite des Sseróf'schen Werkes zur vollsten und genügendsten Anerkennung, und rissen eben dadurch auch denjenigen Theil der Zuhörer unwillkürlich zum Applaus hin, welcher den eigentlichen Werth der Oper zu erfassen noch nicht herangereift war.

Ferner aber muß noch in Anschlag gebracht werden, daß kaum wenige Wochen zuvor das Petersburger Publicum mehreren glänzenden Aufführungen der mächtig ergreifenden, gigantisch gestalteten Meisterwerke R. Wagner's, des sichtlichen Vorbildes des neuen Componisten, beigewohnt und von demselben sich wunderbar elektrisirt, ja erschüttert gefühlt hatte. Diese zauberhafte Wirkung auf ein zumeist mehr naturalistisches, als systematisch ausgebildetes, von keinem alttheoretischen Zwange gefesseltes Publicum, welche unstreitig nur als das

*) Beide aus Petersburg gebürtig.

Product des wahren Kunstgenius angesehen werden kann, dauerte noch stark anhaltend fort, und mußte natürlich eben dieses Publicum für das Werk von Wagner's eifrigem Jünger so günstig gestimmt und zu dessen Verständniß vorbereitet machen, wie es ohne jene Concerte des Meisters selbst wol schwerlich sich hätte finden lassen.

Der dritte und letzte Grund aber jenes wunderlichen Phänomens der heterogensten Geschmacksrichtungen unseres Petersburger Publicums liegt klar und deutlich ausgesprochen in jener so außerordentlich bunten Gestaltung unserer musikalischen Welt. Allerdings hat man ähnliche Erscheinungen auch in allen andern Ländern. Auch dort durchkreuzen sich die verschiedenartigsten Anforderungen, mit denen das Publicum an die Kunst herantritt. Wir begegnen jedoch in Rußland auch zum Theil Erscheinungen anderer, eigenthümlicher Art, die in der theilweisen Naivität, in dem Umstand, daß wir spät erst in die allgemeine Entwickelung eingetreten sind, ihren Grund haben.

Seit den zwanziger Jahren nämlich hatte die Neigung für Musik in Rußland sich stets mehr und mehr unter fast allen Classen der Gesellschaft verbreitet, so daß gegenwärtig dieselbe bei uns zu den Erfordernissen einer, wenn selbst nur mittelmäßigen Erziehung gehört, und kaum giebt es wol noch ein Städtchen in Rußland, wo nicht fast in jedem Hause ein Clavier und zum Oftern wol auch die Töne irgend einer beliebten Mode-Romanze dazu erklängen. Aus dieser weit verbreiteten Neigung für Musik wird die Thatsache erklärlich, daß bei uns die Oper im Ganzen genommen fleißig besucht wird, und ganz leere Häuser selten gemacht werden; *) — daß, trotz aller Klagen über das Zuviel an musikalischen Productionen während der fünfwöchentlichen Concertsaison, wo gleichzeitig 3 bis 4 öffentliche und fast ebensoviele private Musikfoiréen stattfinden, dennoch für eine jede derselben sich eine ganz erkleckliche Anzahl von Zuhörern einfindet. Während dieser letzten Zeit kann man durchschnittlich täglich in Petersburg bis 2500 Zuhörer rechnen, welche in Partien, freilich von sehr verschiedenen Proportionen, vertheilt allerlei Art von Concertmusik genießen.

Die sogenannte „gute" Gesellschaft ist, wie allüberall, auch bei uns im Allgemeinen stets dieselbe. Einerseits ist es die Mode, andererseits der materielle Genuß, welche ihre Kunstrichtung regeln. Aus diesem Grunde besteht sie denn auch von Haus aus zumeist nur aus Verehrern entweder der transalpinischen Productionen, oder derjenigen — gleichviel ob guten oder schlechten — Werke, die am seichten Strande der gelben Seine, in den Tempelhallen des Allerweltsruhmes gerade en vogue sind. Es bedarf demnach keines besondern Beweises, um sich zu überzeugen, daß die zu dieser Classe Zählenden (mit nur wenigen Ausnahmen) zu der Nationaloper sich nicht hingezogen fühlen können, und allenfalls ihr die Ehre eines Besuches nur dann erweisen, wenn zufällig irgend welches Werk höchsten Orts Beifall gefunden hat. —

Den bei weitem interessanteren Theil der russischen, mit europäischer Cultur mehr oder minder vertrauten Gesellschaft bildet die sogenannte Beamtenwelt, **) an welche heutigen Tages mit gleichen Tendenzen und fast gleichem Ideenaufschwunge sich auch noch derjenige Theil der russischen Kaufmannschaft anschließt, welcher die Fesseln der ägyptisch-starren Kastenregel des alten Russenthums abgeworfen hat. Dieser Gesammtkreis repräsentirt nunmehr bei uns diejenige Classe der Gesellschaft, welche am füglichsten dem Begriffe von der französischen Bourgeoisie oder dem deutschen Mittelstande entsprechen dürfte. Trotz der so ziemlich in dieser Classe verbreiteten europäischen Bildung, ist dennoch ihre musikalische Richtung, gleich der literarischen, eine nationale. In dieser Hinsicht bildet sie ein compactes Publicum, dessen Anschauungsweise und Anforderungen seit einiger Zeit immer mehr und mehr an Bedeutung gewinnen, und sogar anfangen von der kaiserlichen Theaterdirection *) berücksichtigt zu werden. Es versteht sich von selbst, daß hinsichtlich ihrer Befähigung sich diese große Masse wiederum in mehrere, der Anzahl nach hier größere, dort kleinere Gruppen von den verschiedensten Abschattungen theilt. Was die Haupt-Grundlage der Kunstanschauung der zu dieser Classe gehörigen Musikkenner bildet, und dieselben besonders charakterisirt, — ist die reine Objectivität ihrer Anschauung. Jeder Schulpedantismus, jede Bevorzugung irgend eines Styles, oder irgend einer Manier sind den Russen fremd, um so mehr denn auch das Zopfthum. 1 **) Da die Musik als Wissenschaft bei uns aus dem Dilettantismus, ja zumeist aus dem Autodidaktismus (man erlaube mir dieses Wort) hervorgegangen, so ist das stete Streben nach fernerer Entwickelung, folglich aber auch die Neigung zum Fortschritte in der Kunst überhaupt ein Hauptzug national-russischer Musiker und Musikfreunde. Aus diesem Grunde finden bei uns Haydn und Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Liszt, Berlioz und Wagner, ja selbst Halévy und Auber, — Jeder je nach seinen Sonder-Verdiensten — stets die gerechteste Anerkennung, und nirgends, so viel mir bekannt, trägt man dem bekannten und gerechten Ausspruche: „comparatio non est ratio" solch strenge Rechnung, wie bei uns, — im „bärenhaften" Rußland. Unser musikalischer Katechismus enthält nur einen einzigen, aber dafür, — wie mich deucht, — desto wahrhafter begründeten Glaubensartikel: „Tous les genres sont bons hormis les ennuyeux." ***)

Noch deutlicher weist sich dasselbe Princip in der eigentlichen Masse unseres Publicums aus. Naturalistische Bewunderer der Kunst überhaupt, geben sich unsere Melomanen (ich verstehe hierunter die gewöhnlicheren Dilettanten, ohne irgend welche theoretische Ausbildung) gar leicht der augenblicklichen Erregtheit der Empfindung hin, ermangeln aber des erforder-

---

*) Im Verlaufe der verwichenen Wintersaison z. B. ist mir nur ein einziger derartiger Fall vorgekommen: es war nämlich das zweite Gastspiel eines Tenors aus Moskau angekündigt, welcher gleich beim ersten Auftreten gänzlichen Mangel an Stimme, Gesangschule, Auffassung und Spiel bewies. Eine solche summarische Nullität mußte denn freilich auch stark negativ wirken.

**) Dazu aber zählen in Rußland auch die Künstler, Gelehrten und Schriftsteller, wie überhaupt fast der ganze mittlere und niedere Adel (folglich auch die kleinen Gutsbesitzer) und die Subalternofficiere als letzterem angehörig. —

*) Besonders seit ungefähr einem Jahre, nachdem an Stelle des letzten, gänzlich unfähigen Generalintendanten v. Ssabúrow der Graf Carl v. Borch gekommen ist, eine von jenen wenigen, durch höchste Bildung, Liebe zur Kunst und Literatur, und Wohlwollen für vaterländische Geisteserzeugnisse sich auszeichnenden Persönlichkeiten, welche als achtungswürdige Ausnahmen vom gewöhnlichen Standpuncte ihres Kreises sich bekannt gemacht haben.

**) Man verstehe diesen Ausdruck ja nicht falsch: Nicht die Hochachtung und Pietät vor den schon längst- und allgemein anerkannten Meisterwerken meine ich mit diesem Worte, — denn diese Gefühle trage ich selbst nicht minder heiß und rein im Herzen. Wohl aber darf ich Zopfthum denjenigen Pedantismus nennen, welcher alles Neue zu hemmen sucht, eben weil es neu ist und noch nicht dagewesen, folglich für ihn und seine Grammatik ungewöhnlich und störend; jenen Pedantismus, der ungerecht genug ist, zu vergessen, daß Kunst und Wissenschaft nie stille stehen können, und daß jeder der früheren großen Meister und Reformatoren gleichen Kampf des Neuen mit dem Alten auszukämpfen hatte.

***) „Alle Arten sind gut, ausgenommen die langweiligen." (Ausspruch Boileau's.)

lichen Verständnisses, um den Eindruck des Dargestellten von demjenigen der Darsteller, d. h. die Leistung und das Verdienst der Letzteren von dem eigentlichen Werthe des Ersteren zu abstrahiren. Oefters sogar verleitet die naive, fast noch kindische Kunstanschauung der Masse dieselbe, gewisse Routine-Effecte für wahre Kunstproductionen zu nehmen. Endlich noch hat unser Petersburger Publicum, wie eben jedes anderweite auch, seine Lieblinge unter den Darstellern, welche es bei jeder Gelegenheit, quand même, mit Klatsch-Ovationen überschüttet, so daß manche Vorstellung einer brillanten Aufnahme sich zu erfreuen schien, über welche die Zeit zuletzt denn doch eines Besseren belehrte. Nur diesen Gründen also mögen, — nach meiner innigsten Ueberzeugung, — die Erfolge zugerechnet werden, welche (wie oben erwähnt) den Machwerken Villebois' und Artemowskij's scheinbar in gleichem Maße wie den Compositionen Glinka's, Dargomijskij's und Sserów's zu Theil wurden.

Gleichwol aber läßt es sich nicht bestreiten, daß im Grunde genommen die große Masse der russischen Zuhörerschaft (in den Hauptstädten, welche hier allein maßgebend sind) genügende natürliche Begabung besitzt, und zugleich eine so parteilose Richtung erhalten hat, daß gerade aus ihr, eher als aus jeder anderen, mehr oder minder schon beeinflußten, mit der Zeit ein wahrhaft kunstsinniges, allen Schulen gerecht werdendes Publicum sich entwickeln kann. Was dem russischen Publicum ganz vorzüglich mangelte und zum sehr großen Theile noch jetzt mangelt, ist das eigentliche Kunstverständniß, mit andern Worten das richtige, fleißige Studium, und die Erfahrung. Dieses ist denn auch in den letzten Jahrzehnten von Manchen begriffen worden, und demzufolge sind Institute entstanden, welche sich als Zweck vorgesetzt haben, die allgemeine Musikbildung in Rußland eifrigst zu fördern. Ehe ich aber die Leistungen und Tendenzen dieser verschiedenen Gesellschaften und Schulen, als letztes Bild unserer Musikzustände, bespreche, habe ich nachträglich noch mit einigen Zeilen über einige in den letzten Jahren zur Aufführung gekommene Instrumental-Compositionen symphonischen Styls, sowie über die seit den dreißiger Jahren bei uns stattgefundene Entwickelung der Romanzenform, und die in diesem Genre aufgetretenen Componisten zu berichten.

Als größte Werke symphonischen Genres, welche der Feder in Rußland geborener Componisten der Neuzeit ihr Dasein verdanken, müssen unbestreitbar die Symphonien, Clavierconcerte u. s. w. Anton Rubinstein's genannt werden. Da jedoch dieser Componist, zufolge im Auslande erhaltener Bildung, Talententwickelung und Geistesrichtung, eigentlich doch nicht den russisch-nationalen beigezählt werden kann, auch seine Tonwerke genügend in Deutschland bekannt sind, so glaube ich nicht, daß eine Besprechung derselben in diesem russischer Musik speciell gewidmeten Aufsatze am Platze sein dürfte. Von einem jungen Ingenieur-Offizier Käi (polnischer Herkunft, wenn ich nicht irre) wurde im Winter 1860 in St. Petersburg, wie auch in Moskau ein sehr schönes Scherzo mit allgemeinem großen Beifalle aufgeführt. Es hat fast die Walzerform, doch hat der Componist mit vielem Geschicke sein Werkchen glücklich an der lockenden Charybdis vorbeigeführt: es streift, was den melodisch-rhythmischen Bau betrifft, an den äußersten Enden des Leichtgefälligen vorüber, ohne im Geringsten zum Tanze zu werden, während eine recht gut durchgeführte polyphone Behandlung ihm ein ernsteres, tieferes Leben verleiht. Auch ist von demselben talentvollen Componisten in einem der Concerte des vorigen Jahres die Ouverture zu seiner Oper: „Der Gefangene vom Kaukasus" gemacht worden. Zwar habe ich der Aufführung nicht beigewohnt, indeß von glaubwürdigen und sachkundigen Männern ein sehr günstiges Urtheil darüber gehört. Eine recht hübsche, aber schon mehr Dilettantismus verrathende Composition ist die, gleichfalls im verwichenen Jahre zur Aufführung gebrachte Phantasie-Ouverture von Sjakalskij (aus Kleinrußland), unter dem Titel: „Eine Mainacht in der Ukraina". Das Stück hat gutes Colorit als Genrebild kleinrussischen Lebens, nur dürfte daran allenfalls eine gewisse Monotonie auszusetzen sein. Auf das recht hübsche, etwas zu homophon behandelte Andante folgt nämlich ein Allegro, welches durch zu regelmäßig von acht zu acht Tacten vorgeführte Abschnitte, mit sogar in harmonischer Hinsicht strenger Beibehaltung eines nationalen Tanzmotivs, trotz einiger polyphonen Behandlung, sich nur als Folge von Variationen herausstellt. Ganz in derselben Weise, wenn auch mit mehr künstlerischer und gewandterer Instrumentation, giebt sich die „Phantasie für großes Orchester mit Chor über ein russisches Volkslied" von Konstantin Ljádow (Capellmeister der Nationaloper). In Moskau gelangten im Jahre 1861 zur Oeffentlichkeit: die Musik von Nikoláj Rubinstein zum Drama „Katze und Mäuschen" (Ouverture, Zwischenacte und zwei Lieder), sowie die Ouverture zu Puschkin's dramatischem Gedichte „Boris Godunow" vom Verfasser dieses Artikels. Es ist recht sehr zu bedauern, daß Nikolaj Rubinstein, hinsichtlich des fleißigen Arbeitens, so ganz das Gegentheil seines vielschreibenden Bruders ist; denn nach dem obengenannten Erstlingswerke zu urtheilen, besitzt er einen überreichen Schatz an originellem schöpferischem Talente.*)

Die 1860 und 1861 von der Petersburger musikalischen Gesellschaft**) ausgeschriebenen Concurse gaben uns gleichfalls Gelegenheit, mit einigen neuen vaterländischen Talenten bekannt zu werden. Das erste Jahr brachte zwei Compositionen zu Puschkin's Gedichte: „Das Fest Peter's des Großen", in Form von Cantaten, von Affanassjéw und von Sjakalskij, das zweite zwei Werke von je sechs Quartetten: das eine von demselben Affanassjéw, und das andere vom Fürsten Wládimir Kastrióta-Skánderbeg. Die Cantaten sollen zwar sehr viel Talent, aber auch noch viel Dilettantismus beurkunden, besonders hinsichtlich der unsteten Formen und der Instrumentation, die Quartette dagegen (insbesondere die Affanassjéw's) schon größere Gediegenheit und außerordentlich originelle Begabung aufweisen.

Gleichfalls ist noch einer Kirchencomposition vom Dirigenten der Capelle des Grafen Schéremetjéw, Gawrill Lomákin, zu erwähnen, nämlich auf den Text des Stabat Mater, welche ich privatim zu hören Gelegenheit hatte. Dieses Werk, welches durchgängig streng auf die alten Gregorianischen Tonarten basirt ist, machte, obwol zumeist nur homophon behandelt

---

**) Bei dieser Gelegenheit kann ich mich nicht enthalten, diesem von der Natur (fast möchte ich sagen) so verschwenderisch begabten jungen Tonkünstler zu bemerken, daß er in noch größerem Maße, als an der Productionsfähigkeit, an seinem immensen Talente als Clavierspieler sündigt. Während des Jahres 1861 hatte ich zum öftern Gelegenheit, (sowol öffentlich, als auch privatim) von Fäk. Rubinstein verschiedene, theils alte classische, theils den neueren Schulen entsprossene Clavierconpositionen mit so tiefeindringender Auffassung und so hinreißendem Ausdrucke bei der brillantesten Kunstfertigkeit ausführen zu hören, daß es keinem Zweifel unterliegt, daß er bei nur einigem gediegeneren Fleiße nicht nur seinen Bruder, sondern noch so manche andere Notabilität dieses Faches einzuholen, ja vielleicht auch wol zu überholen vermöchte! —

*) Von dieser Gesellschaft wird weiterhin ausführlicher gesprochen werden. —

und instrumentalisch sehr bescheiden gehalten, dennoch durch seinen ächt religiösen Charakter einen wunderbaren Eindruck auf mich. Es verdiente jedenfalls wol auch in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Nach dem Erscheinen der Glinka'schen Opern hatte auch die Romanze angefangen einen höhern Aufschwung zu nehmen. Nicht nur, daß die Begleitung sich zum integrirenden Mitpart erhob, so erhielt auch die Composition (wenigstens bei den Tonsetzern der ernsteren Richtung) der Form und dem Inhalte nach mehr dramatisches, mehr, so zu sagen, intensives Leben. Solcher Art stellen sich alle nach seinen ersten Opern erschienenen Romanzen Glinka's dar, und gleichen Charakter erwiesen die gleichzeitigen Compositionen dieses Genres von Dargomijskij, Anton v. Dörfeldt,*) sowie vom Verfasser dieses Aufsatzes. Aus der Zahl der früher genannten Romanzen-Componisten gehörten zu den Koryphäen der vierziger Jahre nur noch Warlamow, Lomakin und Dubucque, welche jedoch mehr der früheren, einfacheren Form treu blieben. Nach und nach aber wurde die Composition von Romanzen das Gemeingut der Dilettanten, — um so mehr, als die Verleger den Letzteren kein Honorar zu zahlen brauchten, und darin augenblicklichen Gewinn fanden, was in merkantilischer Hinsicht, weil sie doch bestrebt waren, sich gegenseitig in Neuigkeiten zu überbieten, freilich einer Anerkennung werth war. Nur die Romanzen Glinka's, und theilweise bis in die fünfziger Jahre Dargomijskij's und Warlamow's, behaupteten noch das Feld, umschwärmt von einer Unmasse dilettantischer Erzeugnisse. Unter letztern verdienen als bessere, mit Belobung wenigstens ihrer nicht ohne Geschmack und mit einigem Talente erfundenen Melodien wegen, die Romanzen von folgenden Componisten genannt zu werden: P. Bülachow, Gurilów, Fürstin Kótschubei, Fürst Yourij Galitzin, K. Villebois, Fürst Wl. Kastrióta-Skánderbeg, Wl. Ssakalów, A. Demidow, Ssakálskij, Affanássjöw u. a.

In den fünfziger Jahren erschienen auch mehrere kleinere Singcompositionen von Anton Rubinstein, welche aber ihm eben nicht zu besonderem Ruhme gereichten, weil sie noch von Unbekanntschaft mit den technischen Anforderungen an den Gesang zeugten, ja sogar, wie z. B. die in Musik gesetzten vier Fabeln Krylów's, wenig geläuterten Geschmack beurkundeten. Seine späteren Romanzen und Lieder aber, welche von bedeutend höherem, mehr dramatischem Schwunge waren, kamen ebensowenig in das Bereich unseres allgemeinen Publicums, als die spätern Compositionen der schon früher genannten ernsteren Nationaltonsetzer, weshalb sie sich sämmtlich der dramatischen oder symphonischen Composition zuwandten. Unter den neuesten Romanzisten theilt das gleiche Loos mit den bessern, und aus gleichen Gründen, der als Claviervirtuos in unsern beiden Hauptstädten bekannte Milij Balákirów, ein noch junger Mann von ungemeiner Begabung.

Nachdem wir bisher, so vollständig als nur eben zulässig, die Entwickelung der Musik in Rußland verfolgt haben, bleibt mir, um dem ganzen Bilde einen entsprechenden Abschluß zu geben, nur noch übrig, die Tendenzen und die Thätigkeit der verschiedenen Musik-Institute zu besprechen, welche sowol früher schon, als besonders in den letzten Jahrzehnten ins Leben getreten sind.

(Schluß folgt.)

*) Jetzt General-Musikdirector der kaiserlichen Garde.

Mendelssohn's Briefwechsel.

Von

F. Brendel.

(Fortsetzung.)

Der erste Bericht aus Leipzig, an seine Familie gerichtet, ist vom 6. October 1835 datirt. Derselbe möge hier vollständig eine Stelle finden, da damit die wichtigste Epoche in Mendelssohn's Leben beginnt; auch abgesehen hiervon, an und für sich, ist der Inhalt von großem Interesse:

„Seit einer Woche suche ich nach einer freien Stunde, um die lieben Briefe, die ich von Euch empfangen habe, zu beantworten, und mich dafür zu bedanken, aber die Londoner Tage mit ihren Zerstreuungen waren nicht schlimmer, als die Zeit seit Fanny's Abreise, bis nun endlich jetzt nach glücklichem Ablaufen des ersten Concerts sich die Ruhe wiederfinden läßt. — Nämlich den Tag, nachdem ich Hensels nach Delitsch begleitet hatte, war Chopin da; er wollte nur einen Tag bleiben, und so waren wir diesen auch ganz zusammen, und machten Musik. Ich kann Dir nicht leugnen liebe Fanny, daß ich neuerdings gefunden habe, daß Du ihm in Deinem Urtheile nicht genug Gerechtigkeit widerfahren lässest; vielleicht war er auch nicht recht bei Spiellaune, als Du ihn hörtest, was ihm wohl oft begegnen mag; aber mich hat sein Spiel wieder von Neuem entzückt, und ich bin überzeugt, wenn Du, und auch Vater, einige seiner bessern Sachen so gehört hättest, wie er sie mir vorspielte, Ihr würdet dasselbe sagen. Es ist etwas Grundeigenthümliches in seinem Clavierspiel, und zugleich so sehr Meisterliches, daß man ihn einen recht vollkommenen Virtuosen nennen kann; und da mir alle Art von Vollkommenheit lieb und erfreulich ist, so war mir dieser Tag ein höchst angenehmer, obwohl so ganz verschieden von den vorigen mit Euch, Hensels. — Es war mir lieb, mal wieder mit einem ordentlichen Musiker zu sein, nicht mit solchen halben Virtuosen und halben Classikern, die gern les honneurs de la vertu et les plaisirs du vice in der Musik vereinigen möchten, sondern mit einem, der seine vollkommen ausgeprägte Richtung hat. Und wenn sie auch noch so himmelweit von der meinigen verschieden sein mag, so kann ich mich prächtig damit vertragen; — nur mit jenen halben Leuten nicht. — Der Abend des Sonntags war wirklich curios, wo ich ihm mein Oratorium vorspielen mußte, während neugierige Leipziger sich verstohlen hereindrückten, um Chopin gesehen zu haben, und wie er zwischen dem ersten und zweiten Theile seine neuen Etuden, und ein neues Concert den erstaunten Leipzigern vorras'te, und ich dann wieder in meinem Paulus fortfuhr, als ob ein Irokese und ein Kaffer zusammenkämen und conversirten. — Auch ein gar zu niedliches neues Notturno hat er, von dem ich manches auswendig behalten habe, um es Paul zu seinem Vergnügen vorzuspielen. So lebten wir lustig miteinander, und er versprach in allem Ernste, im Laufe des Winters wiederzukommen, wenn ich eine neue Symphonie componiren und ihm zu Ehren aufführen wollte; wir beschworen es beide vor drei Zeugen, und wollen nun einmal sehen, ob wir beide Wort halten werden. — Noch vor seiner Abreise kamen meine Händel'schen Werke an, über die Chopin eine wahre kindische Freude hatte; aber sie sind auch wirklich so schön, daß ich mich nicht genug darüber freuen kann; 32 große Folianten, auf die bekannte englisch elegante Manier in dickes grünes Leder gebunden, auf jedem Rücken mit gewaltigen goldenen Buchstaben der Titel des Ganzen und der Inhalt des Bandes, auf dem ersten Bande außerdem folgende Worte: „Dem Director F. M. B. Das Musikfest-Comité 1835 in Cöln," dabei ein sehr freundlicher Brief des gesammten Comité, mit all' ihren Unterschriften; und nun wie ich auf's Gerathewohl Samson herauszieh', und gleich zu Anfang eine große Arie des Samson finde, die kein Mensch kennt, weil sie Herr v. Mosel gestrichen hat, und die an Schönheit keiner Händel'schen weicht, und so das Ver-

gnügen, das mir an allen 32 Bänden bevorsteht, — da könnt Ihr Euch meine Freude denken. Ehe er abreis'te kam Moscheles, und gleich in der ersten halben Stunde spielte er mir mein zweites Heft Lieder ohne Worte zu meinem größten Vergnügen vor; er ist unverändert derselbe, nur in seinem Aeußeren etwas älter, sonst frisch und lustig wie sonst, und spielt ganz prächtig; wieder eine andere Art von vollkommnem Virtuosen und Meister dazu. Nun kamen aber die Proben zum ersten Abonnements-Concerte nach und nach, und vorgestern fing also meine Leipziger Musikdirectorschaft an. Ich kann Euch gar nicht sagen, wie zufrieden ich mit diesem Anfang bin, und mit der ganzen Art, wie sich meine Stellung hier anläßt. Es ist eine ruhig ordentliche Geschäftsstellung; man merkt, daß das Institut seit 56 Jahren besteht, und dabei scheinen die Leute mir und meiner Musik recht zugethan und freundlich. Das Orchester ist sehr gut, tüchtig musikalisch, und ich denke in einem halben Jahre soll es noch besser werden, denn mit welcher Liebe und Aufmerksamkeit diese Leute meine Bemerkungen aufnehmen und augenblicklich befolgen, das war mir in den beiden Proben, die wir bis jetzt hatten, ordentlich rührend; es war immer ein Unterschied, als ob ein anderes Orchester spielte. Einige Mängel sind noch im Personal, aber sie werden wohl nach und nach abgestellt werden, und ich glaube einer Reihe sehr angenehmer Abende und guter Aufführungen entgegensehn zu können. Ich wollte, Ihr hättet die Einleitung meiner Meeresstille gehört (denn damit fing das Concert an); es war im Saal und auf dem Orchester eine Ruhe, daß man das feinste Tönchen hören konnte, und sie spielten das ganze Adagio geradezu meisterhaft; weniger das Allegro, wo sie, an ein langsameres Tempo gewöhnt, immer schleppen wollten; das Ende dagegen wieder, wo der langsame 4/4 Tact f anfängt, war prächtig gelungen, die Geigen fuhren mit einer Wuth zu, daß ich mich ordentlich erschreckte, und Publicus freute sich. — Die folgenden Stücke, Arie aus Edur von Weber, Violinconcert von Spohr, und Introduction aus Ali Baba gingen weniger gut; die eine Probe war nicht zureichend, und es wackelte manchmal; dagegen klappte die Bdur-Symphonie von Beethoven, die den zweiten Theil ausmachte, ganz herrlich, und die Leipziger jubelten nach jedem Satz. — Es war aber auch eine Aufmerksamkeit und Spannung im ganzen Orchester, wie ich sie nie größer gesehen; sie paßten auf wie — Schießvögel, hätte Zelter gesagt. —

Nach dem Concert empfing und machte ich auf dem Orchester eine Masse Gratulationen; — erst das Orchester, dann die Thomaner (welche Prachtjungen sind, und so pünktlich eintreten und loslegen, daß ich ihnen einen Orden versprochen habe), dann kam Moscheles mit einem Hofstaat von Dilettanten, dann die beiden musikalischen Zeitungen, und so weiter. Freitag ist Moscheles' Concert, ich muß darin mit ihm sein zweiclavieriges Stück*) spielen, ferner spielt er mein neues Clavier-Concert; meine Hebriden kommen auch darin angeschwommen. Heute Nachmittag spielt' Moscheles, Clara Wieck und ich Seb. Bach's Tripel-Concert aus Dmoll. Wie liebenswürdig Moscheles wieder gegen mich ist, wie herzlichen Antheil er an meiner Stellung hier nimmt, wie sehr michs freut, daß er so ganz damit zufrieden ist, wie er mein Es dur-Rondo zu meiner Bewunderung spielt, besser als ichs mir gedacht habe, wir wir Mittags in seinem Hôtel essen, und Abends im meinigen Thee mit Musik trinken — davon könnt Ihr Euch die Beschreibung denken, denn Ihr kennt ihn, namentlich Du lieber Vater. Das sind vergnügte Tage, und wenn ich auch wenig zum Arbeiten dabei komme, so bring' ichs schon wieder ein, wenn ich so viel Genuß davon habe, wie jetzt. —

Agitationen hat mir das erste Concert nicht gemacht, liebste Mutter, aber zu meiner Schande gestehe ich, daß ich noch niemals so befangen beim Herauskommen war, als diesmal; ich glaube es machte, weil so lange darüber correspondirt und verhandelt war, und ich noch kein Concert der Art gesehen hatte. Die Localität und die Lichter machten mich irre.

Und nun lebt alle wohl und glücklich, und bitte, schreibt mir sehr oft.

Bald darauf erfolgte der Tod seines Vaters. Er spricht sich darüber in einem an den Prediger Schubring in Dessau gerichteten Briefe in herzergreifender Weise aus.

Den Sommer des Jahres 1836 verlebte er in Frankfurt a. M. An Schelble's Stelle, der durch Krankheit verhindert war, dirigirte er dessen Cäcilien-Verein. Er berichtet darüber an seine Mutter und Schwester Rebecka, S. 128. F. Hiller war gleichzeitig dort. Bei diesem begegnete er Rossini und schreibt über dieses Zusammentreffen:

„Gestern früh kam ich zu ihm. Wer sitzt da? Rossini, groß und breit, in liebenswürdigster Sonntagslaune. Ich kenne wahrlich wenig Menschen, die so amüsant und geistreich sein können, wie der, wenn er will; wir kamen die ganze Zeit aus dem Lachen nicht heraus. Ich habe ihm versprochen, ihm im Cäcilien-Verein die Hmoll Messe und einige andere Sachen von Sebastian Bach vorsingen zu lassen; das wird gar zu schön sein, wenn der Rossini den Sebastian Bach bewundern muß. Er denkt aber, ländlich, sittlich, und will mit den Wölfen heulen. Von Deutschland ist er entzückt, sagt er, und wenn er sich Abends am Rhein die Weinkarte einmal geben läßt, so muß ihm der Kellner sein Zimmer zeigen, sonst findet ers nicht mehr. — Von Paris und allen Musikern dort, von sich selbst und seinen Compositionen erzählt er die lächerlichsten, lustigsten Dinge, und hat vor allen gegenwärtigen Menschen so ungeheuren Respect, daß man ihm wirklich glauben könnte, wenn man keine Augen hätte, um sein kluges Gesicht dabei zu sehen. Aber Geist und Lebendigkeit und Witz in allen Mienen und in jedem Wort, und wer ihn nicht für ein Genie hält, der muß ihn nur einmal so predigen hören, und wird dann seine Meinung schon ändern." —

In dieselbe Zeit fällt auch seine Verlobung. Im Winter war er wieder in Leipzig. Er schreibt von hier unterm 8. Januar 1837:

„Vorigen Mittwoch war eine Fete bei Keil's, wo es Weihnachtsgeschenke und Gedichte regnete, und wo ich unter anderen eins bekam, das meine Verlobungsgeschichte im Romanzenton besang „zu Frankfurt auf der Zeil", und das sehr bewundert wurde. Als sie nun bei Tische anfingen Lieder zu singen, und ich einige betrübte Gesichter schnitt, fiel es Schleinitz ein, mir herüberzurufen, ich möchte doch gleich meine Romanze componiren, damit sie etwas Neues singen könnten, und die jungen Damen brachten mir Notenpapier und Bleistift, und mich ergötzte die Anforderung, und ich componirte das Lied unter der Serviette, während die Anderen Kuchen aßen, schrieb die vier Stimmen aus, und ehe die Ananas aufgegessen war, suchten die Sänger Adur, und sangen es so untadelig und con amore, daß es allgemeinen Jubel erregte, und die ganze Gesellschaft animirte."

Zwei Tage später berichtet er an Hiller:

„Du hast einmal an meiner hiesigen Stelle gelobt, daß ich mir alle deutschen Componisten zu Freunden machte. Umgekehrt. Mit allen verschütte ichs diesen Winter. Sechs neue Symphonien liegen da, — wie sie sind mag Gott wissen (ich wißt' es lieber nicht) — keine davon wird mir gefallen, — und daran trägt kein Mensch die Schuld als ich, der ich keinen andern Componisten aufkommen lasse, als mich, — namentlich im Symphoniensach. Schock Blitz! Sollten sich die Capellmeister nicht schämen, und in ihren Busen greifen? Aber das verwünschte künstlerische Bewußtsein, das sie allesammt haben, und der infame göttliche Funken, von dem sie so oft lesen — die verderben Alles!" —

(Fortsetzung folgt.)

*) Hommage à Händel.

Entgegnung auf die Gegenkritik

über Kiel's Variationen und Fuge Op. 17.

Herr v. Bülow hat sich bewogen gefühlt, unserm Urtheil über Kiel's Variationenen Op. 17 in Nr. 12 dieser Blätter entgegenzutreten, und er giebt sich alle mögliche Mühe, das in Rede stehende Werk zu einem hervorragenden, hochbedeutenden zu machen. Uns scheinen die Argumente unseres Gegners keine überzeugende Kraft zu besitzen. Hr. v. Bülow hat nur alle Vorzüge des Werkes, welche in unserer Kritik auch nicht geleugnet wurden, das sind: „Meisterschaft der Factur und ein nicht gewöhnlicher Reichthum in Erfindung mannigfaltiger rhythmischer und Gangmotive" in detaillirter Weise nachgewiesen. Was wir in Kiel's Variationen vermißten, einen bedeutenden Inhalt, diesen ans Licht zu ziehen, hat Hr. v. Bülow nicht versucht, da dies Bemühen auch kaum von Erfolg gekrönt worden wäre. In seiner Gegenkritik vertritt unser Gegner überhaupt einen vorwiegend formalistischen Standpunct, der wenig mit den Principien übereinstimmt, die von ihm früher verfochten wurden. Herr v. Bülow sagt in seiner Brochure über Wagner's Faustouverture Seite 16: „Die Form einer „Tondichtung muß nicht blos als aus dem musikalischen Inhalte (mit dem Begriffe der Vollkommenheit) Erwachsenes erscheinen, sondern auch andererseits poetisch gerechtfertigt werden können, als wirklicher, erschöpfender, überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee (Empfindung, Stimmung). Das Immanente des Tonausdrucks muß sich auch als ein Transscendentes, im Allgemeinen nicht an den bestimmten Tonausdruck Gebundenes erschauen lassen." Diese Rechtfertigung der Form als erschöpfender überzeugender Ausdruck einer poetischen Idee, hätten wir von Hrn. v. Bülow in Betreff des Kiel'schen Werkes zu erhalten gewünscht.

Nachdem wir jetzt eine solche Fülle von Meisterwerken ersten Ranges auf dem Gebiete der Tonkunst besitzen, ist es bei einiger Begabung und vorzüglicher technischer Befähigung allerdings nicht von erheblicher Bedeutung, Tonwerke zu combiniren, welche vom speciell musikalischen Standpuncte aus aller Achtung werth sind, bei denen aber doch keine Eigenschaften zu entdecken sind, durch welche sie erst in die Sphäre wahrhaft durchgeistigter Kunst eintreten würden. Der Künstler muß als Vertreter des Ideals vor uns stehen, und irgend eine Beziehung zu diesem muß in dem Kunstwerke erkennbar sein. Ist eine solche vorhanden, so wird sie sich auch in Worten aussprechen lassen. Hr. v. Bülow gesteht selbst zu, daß „die gekehrte Seite des Schaffens" bei Kiel überwiege. Es ist erklärlich, daß Hr. v. Bülow, vermöge der Anlage seiner künstlerischen Individualität, mehr Sympathie für Werke besitzt, die sich vorwiegend auf dem Gebiete der combinirenden Verstandesthätigkeit bewegen; wir werden es immer als ein Kunstaxiom festhalten, daß solche Schöpfungen sich schon von vornherein auf eine secundaire Stufe stellen, da nur die lebendige Thätigkeit des Gefühls die Basis für wahrhaftes Kunstschaffen abgiebt. Uns ist in Kiel's Werk nirgends der volle Pulsschlag wirklich schöpferischer Lebenskraft entgegengetreten, und wenn wir ihm „die Palme contrapunctischer Meisterschaft" nicht streitig machen, so vermögen wir ihm doch den Lorbeer höchster Künstlerschaft nicht zu ertheilen.

Das Thema der Kiel'schen Variationen wurde von uns als „physiognomielos" bezeichnet. Herr v. Bülow entschuldigt diese Eigenschaft damit, daß er uns auf das Diabelli'sche Walzerthema der Beethoven'schen Variationen Op. 120 hinweist, und zugleich behauptet, die Beschaffenheit des Themas sei ohne erheblichen Einfluß auf dessen weitere Gestaltung. Dies läßt sich nicht unbedingt behaupten. Ist das Diabelli'sche Thema auch in Wahrheit „sehr platt", so steckt doch darin ein immanenter Humor, den Beethoven wohl erkannt hat, und es hängt auch nur vom Spieler ab, ob er schon beim Vortrage desselben diese humoristische Seite zur Geltung zu bringen vermag. Insofern ist das Thema durchaus nicht ohne Einfluß auf die Gestaltung der nachfolgenden Variationen geblieben, indem der Schlüssel zu diesem Werke eben nur im Humore zu finden ist. Beethoven steht seinem Thema ebenso gegenüber, wie der Dichter der gemeinen Wirklichkeit, die er entweder zum Ideale verklärt, oder in ihrer Endlichkeit und Beschränktheit hinstellt. Thut er das Letztere, so ist er Humorist.

Fassen wir das Wesentlichste in der Anschauung unseres Gegners zusammen, so finden wir Berührungspuncte mit unserem Urtheile über Kiel's Variationen, die wir in einer Gegenkritik gar nicht erwartet hätten. Wir nannten Kiel's Werk „vorwiegend formalistisch"; Hr. v. Bülow findet „ein Vorwiegen der gelehrten Seite des Schaffens". Von uns wurden den Kiel'schen Variationen, als wahrhaftere Kunstwerke, Arbeiten von Schumann, Volkmann und Brahms entgegengehalten. Auch Hr. v. Bülow erblickt in den ebengenannten Schöpfungen „Qualitäten, die in Kiel's Op. 17 zufällig nicht in gleichem Maße glänzen". Uns däucht allerdings dieses „Zufällig" eine große Nothwendigkeit zu bergen, und jene Qualitäten, die in Kiel's Variationen durch ihre Abwesenheit glänzen, sind eben Frische und Ursprünglichkeit des Gefühls und Reichthum der Phantasie. Wird Herr v. Bülow für diese mangelnden Qualitäten durch eine Form entschädigt, „die vollendet Beethovenisch, also etwas mehr als bloße Form genannt werden muß", so giebt es für uns diese Entschädigung nicht. Wir können weder einen Beethoven'schen Inhalt von Beethoven'scher Form trennen,*) noch sind wir im Stande, den Unterschied zwischen den Begriffen „Form" und „bloßer Form", den unser Gegner aufstellt, aufzufassen.

Wenn Herr v. Bülow sich auch am Schlusse seiner Gegenkritik gegen den Vorwurf einer einseitig negativen Haltung verwahrt, so müssen wir doch bedauern, von ihm nicht mehr positive Aufschlüsse über den eigentlichen Gehalt des Kiel'schen Werkes erhalten zu haben. 8.

Correspondenz.

Dresden.

Am 16. September ging Gustav Schmidt's dreiactige Oper „La Réole", Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, zum ersten Male auf der Hofbühne in Scene. Das Sujet der Oper ist ein interessantes zu nennen, wenngleich die darin sich entfaltende Handlung dem Componisten leider nur wenig Momente bietet, um sich auf breitester lyrischer Grundlage bewegen zu können. Die einzelnen Scenen sind, wie das von der Verfasserin genügend bekannt, mit großem Geschick zusammengefügt, aber überall giebt sich eine gewisse Hast, ein Drängen der einzelnen Begebenheiten kund. Die Musik erscheint größtentheils gewaltsam daran gefügt, ja durch dieselbe wird dem Zuhörer Vieles

---

*) Unser Gegner schreibt selbst wenige Zeilen vorher: „Form und Inhalt sind in der Musik nicht zu trennen." Also jedenfalls auch keine Beethoven'sche Form von einem Beethoven'schen Inhalte.

unklar und hat derselbe stets das Gefühl der Beunruhigung, da es ihm nicht möglich, den Sinn der Handlung ohne Textbuch verstehen zu können. Wir sind daher der Meinung, daß es besser gewesen, Frau Birch-Pfeiffer hätte durch „La Réole" die Anzahl ihrer sogenannten Intriguenstücke (denn einen solchen Charakter trägt der in Rede stehende Stoff) um eines vermehrt und dasselbe nicht gewaltsam zum Operntext umgewandelt. — Wenn trotz alledem der Stoff in die Hände eines Auber, Halevy, Adam, Flotow ꝛc. gekommen wäre, würde der musikalische Erfolg jedenfalls ein bedeutenderer geworden sein. Gustav Schmidt zählt nicht mehr zu den Anfängern auf dem Felde der musikalisch-dramatischen Production, daher man von ihm einen möglichst scharf ausgeprägten Styl erwarten durfte. Leider ist diese Erwartung nicht in Erfüllung gegangen. Der Componist hat tüchtige Routine in der Instrumentation, er versteht die Singstimme gut zu behandeln und weiß auch dem Sänger einen Applaus zu verschaffen. Aber in Betreff der eigentlichen Erfindung ist bei Schmidt wenig zu bemerken, da sich in seiner Musik, in Form wie Inhalt, ein fortwährendes Anlehnen an bereits genügend bekannte Componisten bemerkbar macht. Am häufigsten streift seine Melodik hart an Flotow's Muse, in der Form opfert Schmidt an Meyerbeer's Altären. Besonders gilt dies von den häufiger vorkommenden Vocalsätzen. Rhythmische Piquanterien im Sinne Auber's wären in dieser Oper sehr am Platze gewesen. — Im ersten Acte ist es die Romanze des Königs Heinrich „Vor der Hochzeit wars!" welche nebst der Arie des Rosny, dem Duette zwischen Heinrich und Armande und einigen Momenten des Finales des zweiten Actes erhöhtes Interesse in Anspruch nehmen. Vom dritten Acte vermögen wir kaum Aehnliches zu sagen. Die Inscenirung durch Regisseur Schloß war eine recht gelungene, die Ausstattung durch Costüme und Decorationen glanzvoll. — Die Hauptpartie war in den Händen des Frl. Hänisch (Armande, Gräfin von Courtenay), welche leider den ganzen Abend in Männerkleidern herumstolziren mußte. Die demnächst hervortretenden Partien waren durch Frl. Alvsleben (Margarethe von Valois) und Hrn. Schnorr v. Carolsfeld (Heinrich, König von Navarra) ebenfalls wie die durch Frl. Hänisch vortrefflich besetzt. Auch Hr. Degele (Baron v. Rosny) spielte und sang recht gut. Die kleineren Partien waren durch Frau Krebs-Michalesi (Katharina v. Medicis), Frl. Reiß und durch die HH. Rudolph, Scharfe, Weiß ꝛc. besetzt.

Die Gesammtausführung unter Leitung des Capellmeisters Rietz war eine vorzügliche. Der anwesende Componist und die Darsteller wurden am Schlusse gerufen.*)

Das Gesammtdirectorium der in diesem Winter stattfindenden sechs Abonnement-Concerte der königlichen Capelle hat bereits seine Programme veröffentlicht. Als Novitäten sind angeführt an Ouverturen: „Hamlet" von N. W. Gade, zur „Braut von Messina" von R. Schumann und aus „Tausend und eine Nacht" von Taubert. Außerdem: Suite Nr. 1 in D moll von F. Lachner, Vorspiel zu „Tristan und Isolde" von Richard Wagner, Ouverture und Suite von Johann Dismas Zelenka (componirt 1723), Symphonie Nr. 2 von Spindler, Maurerische Trauermusik von Mozart und Serenade von J. Brahms. — Außerdem sind bis jetzt noch öffentlich angekündigt: Ein Cyclus von drei Concerten zur Ausführung von Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell von dem Pianisten Hrn. Rollfuß und den königl. Kammermusikern HH. Seelmann und Schick. — Ferner wird der Pianist v. Bronsart, einen Cyclus von sechs Concerten verschiedenen Charakters geben. Voraussichtlich wird diese Concertsaison eine sehr reiche werden; möge sie auch lohnend für die Concertgeber sein!

Joseph Gungl gab als Gast im Verein mit dem besten hiesigen Vertreter der eleganten Salonmusik, dem als tüchtig bekannten Componisten und Dirigenten Friedrich Laade, mehrere sehr stark besuchte Salon-Concerte. L. S.

*) Um unser Urtheil nicht als ein vorschnelles erscheinen zu lassen, haben wir erst nach der dritten Aufführung diese Zeilen geschrieben. L. S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Die schon von uns genannte Bülow'sche Schülerin Frl. Adeline Topp concertirte am 12. August in Putbus mit folgenden Piècen: „Rigoletto-Phantasie" von Liszt, „Cachoucha Caprice" von Raff, „Mazurka-Impromptu" von H. v. Bülow und „Venezia e Napoli" von Liszt.

— Da Frl. Tietjens, wie wir bereits in Nr. 12 d. Bl. erwähnten, in Paris nur einen succès d'estime zu erringen vermochte, hat sich dieselbe von Neuem nach London begeben. Die englische Presse ist über das Benehmen der Pariser gegen die Künstlerin sehr aufgebracht, und behauptet: Frl. Tietjens leiste bei weitem Bedeutenderes als alle jetzigen französischen Sängerinnen, nur fall ihr die französische Sprache etwas schwer fallen.

— In der Opéra lyrique zu Paris hat ein junger Tenorist Pilo als „Joseph" debutirt und sehr gefallen.

— Wachtel hat sein Gastspiel in Wien beendet. Ob ein wirkliches Engagement erfolgt, ist noch unbestimmt.

— In Berlin gastirt Frl. Euphrosine Pareya aus London.

— Hofcapellmeister J. J. Bott in Meiningen wirkte am 21. September im zehnten Administrations-Concerte in Wiesbaden mit. Er trug ein Concert — A moll — eigener Composition, und Adagio und Rondo aus dem siebenten Concerte von Spohr mit lebhaftem Beifall vor.

— Frau Viardot-Garcia wird, wie verlautet, diesen Winter in den Gewandhaus-Concerten in Leipzig singen. Auch soll Aussicht vorhanden sein, daß dieselbe, da sie immer noch nicht von der Bühne Abschied genommen hat, im „Orpheus" von Gluck auftreten wird.

— Als Florestan im „Fidelio" hat Ander, nachdem er theils durch Unwohlsein, theils durch Urlaub der Bühne entzogen war, wieder die Bretter betreten.

— Zu den von R. Wagner zu veranstalteten Concerten in Wien soll Schnorr v. Carolsfeld eine Einladung zur Mitwirkung erhalten haben. Vorher wird derselbe in Breslau singen.

— Desirée Artôt und Manuel Carrion werden in Cöln zu Gastspielen erwartet.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Gesang- und Clavierschule in Brünn unter Director Gustav Witz's Leitung hielt am 13. September ihre Jahresprüfung ab, bei welcher u. A. Schubert's „Gesang der Geister über den Wassern" aufgeführt und zu allgemeiner Befriedigung vorgetragen wurde. Auch die übrigen Leistungen sollen zu Gunsten der Schule sprechen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Wien haben die Proben zu Hornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles" begonnen.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Auer, Violinist aus Pesth, der in einem der nächsten Gewandhausconcerte auftreten wird. Hr. Sachße, Kammermusikus aus Weimar. Hr. Musikalienhändler Friedel aus Dresden. Hr. Cantor Hensinger, aus Neustadt bei Coburg.

Musikalische Novitäten.

— Max Bruch's Oper „Die Loreley", wird im Laufe dieses Herbstes in Breslau im Verlag von F. E. C. Leuckart erscheinen.

Vermischtes.

— Hr. Ullmann, Director der italienischen Oper in New-York, verweilte einige Tage in Leipzig. Derselbe vermittelt das Auftreten des Frl. Carlotta Patti, die sich gegenwärtig in London befindet. Er hat bereits mit Hamburg, Bremen ꝛc. eine Reihe von Contracten zu Concerten abgeschlossen, die Mitte Februar 1864 ihren Anfang nehmen sollen.

Frl. Carlotta Patti ist 1840 in Florenz geboren, zu welcher Zeit ihre Mutter auf dem Pergola-Theater als Prima-Donna fungirte. Anfänglich trat bei ihr mehr die Neigung zur Malerei hervor, die erst später sich verminderte und der Liebe für die Musik, namentlich für die Instrumentalmusik, Platz machte. Daher erhielt sie, nachdem ihre Mutter ein Engagement in New-York angenommen hatte und die Familie dahin übersiedelt war, von dem damals dort sich aufhaltenden Henry Herz Clavierunterricht, der erst nach einigen Jahren, als bereits die jüngere Schwester Adeline ihre Gesangsstudien trieb, wieder aufgegeben und mit dem Gesange vertauscht wurde. Im Februar 1861 erschien Carlotta zum ersten Male in einem Concerte und erregte eine so große Aufmerksamkeit, daß Director Ullmann ihr sofort ein Engagement als Sängerin für die Concerte der großen Oper anbot, was auch angenommen wurde. Jetzt unternahm sie auch einzelne Kunstreisen, die überall mit dem besten Erfolge gekrönt waren. Bisher war es dem Bemühen ihrer Protectoren nicht gelungen, die Künstlerin für die Bühne zu gewinnen, da ein leichtes Gebrechen sie hinderte, welches sie durch einen Unfall in ihrer Kindheit sich zugezogen hatte. Aber dem eindringenden Zureden wurde es endlich doch möglich, von diesem unbedeutenden Uebel abzusehen, und sich gewinnen zu lassen. Sie trat in denselben Rollen auf, in denen ihre Schwester bereits glänzte, und erregte auch hier die größte Bewunderung. Auch ihre Reisen in die nördlichen Staaten die sie unternahm, begründeten den Ruf der Künstlerin immer mehr. Die inzwischen jedoch eingetretenen ungünstigen politischen Verhältnisse Amerikas mußten auch nachtheilig auf die dortigen musikalischen Unternehmungen und Bestrebungen einwirken, was zur Folge hatte, daß der transatlantische Boden verlassen und eine Kunstreise nach England angetreten wurde. Auch hier hat Carlotta Patti überall, wo dieselbe aufgetreten, das spannendste Interesse für sich in Anspruch genommen.

— Die Verlagshandlung von Jul. Schubert u. Comp. in Leipzig und New-York veröffentlicht das Verzeichniß der großen Zahl Robert Schumann'scher Werke, die im Verlage derselben erschienen sind. Es finden sich darin auch Transcriptionen Schumann'scher Lieder für das Pianoforte von C. Reinecke und Aug. Horn, wie umgekehrt auch drei Hefte (à ⅔ Thlr. compl. 1½ Thlr.) Clavierstücke aus Op. 6. 12. 68. 85. 118 mit untergelegten Texten von Joh. Hermann. Hieran schließt sich ein größeres Verzeichniß der vom Januar 1860—December 1863 von derselben Verlagshandlung ausgegangenen Publicationen in classificirter Uebersicht, das sich durch Reichhaltigkeit gediegener Musikalien auszeichnet.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **Hermann Mendelssohn** in Leipzig ist erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy,
Briefe aus den Jahren 1830—1847.

1. Band: **Reisebriefe aus den Jahren 1830—1832.**

Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin. 5. vermehrte Auflage.

Preis geh.	2 Thlr.	— Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 -	10 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt und Mendelssohn's Photographie	3 -	15 -

2. Band: **Briefe aus den Jahren 1833—1847.**

Herausgegeben von **Paul Mendelssohn Bartholdy** in Berlin und **Dr. Carl Mendelssohn Bartholdy** in Heidelberg. Nebst einem chronologischen Verzeichnisse der sämmtlichen Compositionen Mendelssohn's, zusammengestellt von **Dr. Julius Rietz.**

Preis geh.	2 Thlr.	15 Ngr.
- geb. in dunkelgrüne Leinwand	2 -	25 -
- eleg. geb. in violette Leinwand mit Goldschnitt	3 -	— -

Für Opern-Componisten.

Einen komischen liederreichen und zweiactigen Operntext mit Dialog, frei nach dem Französischen des Georg Harrys (Zeit 1812—1815), biete ich hiermit meinen Freunden zur Composition an.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

Soeben erschienen im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig und sind durch alle Buch- u. Musikalienhandlungen zu beziehen:

Kuntze, C., Op. 99. Der deutsche Fürstencongress. (Versus memorialis.) Hum. Schwank von Kladderadatsch f. 4stimm. Männerchor. Part. u. Stim. 25 Ngr.

Schaab, Rob., Führer durch die Literatur des Männergesanges. Zum Gebrauch der Directoren d. Männergesangvereine. broch. 6 Ngr.

Stein, H., Gut Sang! Liederkreis des Leipz. Zöllnerbundes. eleg. broch. 4 Ngr.

Anzeige für alle Gesangvereine
Deutschlands,
welche das fünfzigjährige Jubiläum der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig zu feiern gedenken!

Leipziger Siegeslied.

Zum Völkerschlacht-Jubiläum am 18. und 19. October 1863.

Dichtung
von
MÜLLER VON DER WERRA.
Musik
von
C. KUNTZE.

Preis 2½ Ngr.

Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt.

Die Instrumental-Partitur ist in Copie durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Wird zur Jubelfeier in Leipzig auf dem Festplatze vom Zöllnerbund gesungen.

Druck von C. P. Pohl Nachfl. in Leipzig.

Leipzig, den 9. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ausgrabungen eines Clavierlehrers. Von H. v. Bülow. Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte. Von Yourij v. Arnold (Schluß). — Correspondenz (Sondershausen.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Ausgrabungen eines Clavierlehrers.

Von

H. v. Bülow.

Mühevoller zu bekämpfen als der Irrthum ist seine Schwester, die sogenannte Halbwahrheit. Es ist schwer, den richtigen Punct zu treffen, wo man diesem Zwitterding mit Erfolg zu Leibe gehen kann. Nichts schlägt so leicht und so fest Wurzel als eine Halbwahrheit und eine gegründete Hoffnung auf ihre Entwurzelung ist erst dann am Platze, wenn das öffentliche Bewußtsein anfängt, dieselbe als trivial, als banal zu bezeichnen. Die große, träge Masse hat zum Grundsatz „es gehen zu lassen, wies Gott gefällt", sie sieht in der Welt eine Theophanie und ihr Optimismus accommodirt sich deshalb so gern allen Halbwahrheiten. Diese sind die Mütter aller „Vorurtheile", die Hemmschuhe freier Bewegung auf allen geistigen Gebieten, also namentlich auch dem der Kunst. Der Vorwärtsstrebende ärgert sich bei jedem Schritte über ihre praktische Gemeinschädlichkeit und scheut sich dennoch vor der Anstrengung eines Versuches, sie aus dem Wege räumen zu helfen, weil sie weniger dazu reizen als Irrthümer, es gewissermaßen nicht zu verdienen, in Anbetracht ihrer relativen Berechtigung sogar eine gewisse Toleranz zu gebieten scheinen.

Eine solche Halbwahrheit ist in dem trivialen Satze enthalten: „Das Gute, Schöne, Wahre breche sich früher oder später selbst Bahn, es vergehe beachtungslos nur, was beachtungslos zu vergehen würdig sei." Alles das, was wir unter dem studentischen Ausdrucke „Philisterium" verstehen, bezieht sich auf diesen Satz. Philister ist im Grunde nur ein Synonym, eine Unterabtheilung von „Optimist", und alle Banalitäten der Welt beruhen in letzter Instanz auf einer optimistischen Anschauung der Dinge. Am gefährlichsten, am unleidlichsten wird nun der Philister-Optimist da, wo die Platonischen Ideen kreisen, also im Reiche der Künste: der Hegel'schen Aesthetik und Geschichtsphilosophie zumeist verdankt er hier die Herrschaft seines Wesens, wie das Comptoir seine Inthronisirung der Julirevolution verdankt.

Ich hole etwas weit aus, wie der Leser sieht, aber im Bestreiten scheinbar geringfügiger Uebel hat man zunächst den Schein zu bekämpfen. Ich lasse nun den obigen Satz in so weit gelten, daß ich ihn für anwendbar halte auf das im Superlativ Gute, Schöne und Wahre, wobei ich aber bemerken muß, daß in den Adverbien „dasselbe breche sich früher oder später selbst Bahn" jener Quietismus und Indifferentismus zum aufrichtigen Geständniß seiner selbst kommt, aus welchem sich die partielle Erklärung ergiebt, warum jede Mitwelt immer nur Nachwelt sein will. Dagegen schränke ich ihn bis zur Leugnung seiner Berechtigung durch die ihm entgegenstehende Behauptung ein: daß eine Menge edler Keime, gesunder Saatkörner unbarmherzig, bewußtlos zertreten werden, die schöne Frucht hätten treiben können. Erfahrung lehrt, daß Natur und Geschichte nicht in Verlegenheit kommen; statt haushälterisch zu sein, sind beide vielmehr unendlich verschwenderisch. Auf ein Individuum, einen Künstler und sein Werk mehr oder weniger kommt es ihnen nicht an. „Der Marmor bleibt", wie Moleschott tröstend sagt. Sanguinisch ist nun freilich derjenige Einzelne, welcher glaubt den Lauf der Dinge corrigiren zu können. Nicht blos „der Marmor" bleibt, auch der Lehm bleibt, und somit wird sein Product, der Philister, nie aussterben, wie der Mops und Spitz. Aber soll diese Erkenntniß uns abhalten, thätig einzugreifen, sollen wir uns dadurch bestimmen lassen, die Hände müßig in den Schooß zu legen, sollen wir uns nicht vielmehr gegenseitig anspornen zur Aufmerksamkeit auf edle Keime, zur gewissenhaften Pflege derselben, zur Bewahrung derselben vor Zertretung? Sollen die reproductiven, also zunächst nur consumirenden Künstler nicht versuchen, dem schaffenden Künstler Mitwelt zu sein, sich nicht zeitweilig wenigstens zum Vorsatze dazu und einem Anfang der Ausführung ermannen können? Daß es dabei nicht zur Selbstaufopferung komme, dafür sorgt ja doch die Zeit und struggle for life!

Meine „Ausgrabungen" nach verschütteten „edlen Keimen" resp. Früchten der Musikliteratur der jüngsten Vergangenheit, über die ich von Zeit zu Zeit in diesen Blättern zu referiren gedenke, und für die ich Collegen zur Mitarbeiterschaft einlade, richten sich hauptsächlich an die Adresse der Musiklehrer, der Clavierlehrer insbesondere. Wohl weiß ich zu

beurtheilen, welches Loos weißer Sclaverei ihr Beruf mit sich bringt. Das einzige Mittel, es zu lindern, besteht in dem Aufschwunge zum klaren Bewußtsein der idealen Seite ihrer Thätigkeit, deren Betonung sie aus der Niedrigkeit des Handwerks so leicht emporheben kann. Der Teig, den sie kneten, der Thon, den sie formen, das ist ja gerade das Kunstpublicum der nächsten „Mitwelt". Wird selbiges ein corruptes, gemeines, so trifft sie, die Lehrer, die Schuld; zeigt es gebildete Empfänglichkeit, edlen Auffassungssinn, so können sie, die Lehrer, wiederum einen wesentlichen Theil dieser erfreulichen Erscheinung ihrem Verdienste zuschreiben. Es hängt also nur von ihnen selbst ab, ob sie zu denjenigen zählen wollen, an welche der Dichter die Apostrophe erläßt: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben. Klingt dies zu emphatisch, nun so modificire man „der Menschheit" Würde in „des Kunstsinns" Würde.

Es begegnet mir häufig, daß Clavierlehrer, denen eine Ahnung von der idealen Seite ihres Amtes dämmert, sich schriftlich oder persönlich mit der Klage an mich wenden: wir wissen nicht, was wir spielen lassen sollen. Darauf folgt denn natürlich die Anfrage: was sollen wir spielen lassen? Auf letztere zwingt mich dann die Höflichkeit, wenn sie sich mit meiner Zeit vereinbaren läßt, ausführliche bestimmte Antwort zu geben, obgleich ich nur zu sagen hätte: schaut euch doch um, spüret nach! Was aber die ersterwähnte Klage anlangt, so muß ich deren Begründung auf das Entschiedenste verneinen. Das Verlangen der Dilettanten nach „Neuem" kann stets in gutem Einvernehmen mit einer anständigen Geschmacksrichtung befriedigt werden. Zu keiner Zeit, in keinem Genre hat selbst die musikalische Tagesliteratur ausschließlich Nichtswürdiges ans Licht gefördert. Wer sich die Mühe gewissenhafter Nachforschung nimmt, wird in der Musikliteratur, wie in der Natur, neben dem Gifte stets das Gegengift finden können. Nirgends, selbst in der leichtesten, gefälligsten Salonmusik fehlt es heutzutage an geschmackvollen, wenigstens an geschmacksneutralen Stücken, die an Stelle des Geschmacklosen, Gemeinen oder Albernen treten könnten. Unsere ersten Tonmeister, ein Schumann, ein Raff u. A., haben in richtiger Erkenntniß der Wichtigkeit specieller Rücksichtnahme auf den gewöhnlichen Dilettanten dem Bedürfnisse nach technisch-unschwierigen Compositionen insinuanten Inhalts durch reichliche Gewährung brauchbaren Stoffes Rechnung getragen. Ich werde gelegentlich einmal alle die Liszt'schen Clavierstücke namhaft machen, die für die Mehrzahl der Dilettanten weit leichter zu bewältigen und zu verdauen sein dürften, als die Spreu eines Thalberg, oder der Weizen eines Henselt und Chopin. Aber der Name „Liszt" als Componist soll nun einmal bedeuten: Unausführbares, Riesenansprüche Erhebendes u. s. w. Ein inoffensives aber darum nicht minder abgeschmacktes Vorurtheil der Ignoranz wie unzählige andere!

Es würde eine Unbilligkeit daran liegen, wenn ich an dieser Stelle die verschiedenen „Rathgeber und Wegweiser auf dem Felde der Clavierliteratur" mit Stillschweigen überginge, welche u. A. die verdienstvollen Lehrer HH. Louis Köhler und Löschhorn in den letzten Jahren veröffentlicht haben. Bei aller Anerkennung, die ich ihren löblichen Versuchen in mancher Hinsicht gern zolle, thut es mir jedoch leid, dieselben nicht als völlig gelungen und praktisch nutzbar bezeichnen zu können. Sie sind viel zu flüchtig zusammengestellt, das Material ist zwar nur dem äußeren Anscheine nach systematisch geordnet und geschichtet; der Hauptfehler aber liegt in der erdrückenden Masse des Aufgezählten, die geradezu kopfverwirrend auf Diejenigen z. B. Provinzial-Clavierlehrer wirken muß. Auch habe ich zu bedauern, darin sehr zahlreichen Concessionen an den schlechten Geschmack zu begegnen, und der Nomenclatur von mehreren unclaviermäßig gehaltenen Arbeiten. Da genannte Herren sich aber schon einmal mit dem Gegenstande so eingehend beschäftigt haben, so wären sie am ersten berufen, ihn durch eine kritisch reiferwogene totale Umarbeitung zu befriedigerendem dankenswerthen Abschluß zu bringen.

Ich habe wol kaum nöthig, dem Leser zu markiren, daß ich mir eine andere Aufgabe gestellt, daß ich im gegenwärtigen Artikel und seinen eventuellen Fortsetzungen, wie es schon die Ueberschrift „Ausgrabungen" andeutet, mir lediglich vorgenommen habe, einzelne werthvolle Werke der Clavierliteratur, welche unverdient bei ihrem Erscheinen der Tagesbeachtung entgangen und etwa durch Schuld des Verlegers, der sie nach ihrer ersten Remission als Nova zu den Acten gelegt, oder durch Schuld der Bescheidenheit und Ehrgeizlosigkeit des Componisten der Vergessenheit anheimgefallen sind, dieser Nichtbeachtung und Vergessenheit zu entreißen. Daß ich diesen Vorsatz nur ausführen kann betreffs Compositionen, die zur Stunde noch nicht als antiquirt zu betrachten sind, versteht sich von selbst.

Dieses werde ich nun selten Gelegenheit finden, in so entschiedenem Maße zu behaupten, als ich es heute betreffs zweier Werke versichern kann, deren eines im vorigen Winter bei öffentlichem Vortrage in Berlin günstigste Aufnahme bei Zuhörern und sogar Zeitungsschreibern gefunden hat, zweier Werke, die vor beinahe zwanzig Jahren bei Haslinger in Wien ausgegeben worden sind, und die kein Mensch kennt. Es sind folgende:

Franz Kroll: Andante mit Variationen für das Pianoforte. (Ohne Opuszahl.)

Derselbe: Skizzen für das Pianoforte (desgl.).

Der Componist hat kürzlich für die ehrenvolle Verbreitung seines Namens durch eine höchst verdienstvolle musikphilologische Arbeit, Frucht langjähriger, emsigster Studien gesorgt, welche ich sogleich etwas genauer erwähnen will; manchem Leser dürfte er jedoch aus früheren Zeiten noch erinnerlich sein, wo er als einer der ersten Schüler Franz Liszt's denselben auf Reisen nach Paris und Wien begleitete und des häufigen auf eigne Hand concertirte. Er war Einer der ersten und leider beinahe einzigen Virtuosen, welche die schwierigsten Bravourstücke des Meisters zu erlernen die Kühnheit und Ausdauer nicht scheuten. Vor zehn oder zwölf Jahren habe ich ihn die Phantasien über Norma, Sonnambula u. s. w. häufig spielen hören und dem feurigen Schwunge, sowie der feinen Sauberkeit seines Vortrages aufrichtigste Bewunderung zollen können. Körperliche Leiden haben ihn zum Bedauern Aller, die ihn früher gehört, öffentlichen Vorträgen entsagen machen: als Lehrer entfaltet er sich dagegen in Berlin, wo er in dieser Eigenschaft seit 1847 unausgesetzt thätig ist, großer Beliebtheit und Hochschätzung. Das Conservatorium für Musik des Herrn Professor Stern darf auf die Stütze, welche die Clavierclasse an seiner Mitwirkung findet, stolz sein. Die Arbeit, von der ich vorhin sprach, die ich als höchst verdienstvoll bezeichnete und die ich hier noch zusätzlich als die einem wirklichen Bedürfnisse aller ernsten Musiker Befriedigung verschaffende bezeichnen will, ist seine Ausgabe von Bach's wohltemperirten Clavier, deren erster Theil vor einem halben Jahre ungefähr bei Peters in Leipzig erschienen ist. Zum ersten Male empfangen wir einen correcten, bis in die kleinsten Einzelheiten der Verzierungen u. s. w. zuverlässig festgestellten Text: der Herausgeber hat nicht blos sämmtliche Drucke, sondern alle von noch und fern

erlangbaren, in öffentlichen Bibliotheken oder Privatbesitz befindlichen Autographen und beglaubigten Abschriften von solchen mit staunenswerther Gewissenhaftigkeit consultirt, bevor er seine Entscheidung zu Gunsten der einen oder anderen Lesart traf. Die wohlgemeinten „Verbesserungen" eines Czerny, die albern oder gar nicht gemeinten Entstellungen eines Forkel, Schwenke und Chrysander (letzterem geschieht durch Erwähnung eigentlich schon zu viel Ehre) sind endlich abgefertigt, unschädlich für die Zukunft gemacht worden. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Kroll'sche Ausgabe alle früheren verdrängen muß, da sie sich außerdem durch klarste Darstellung der Stimmenschreitung dem Leser, durch trefflich praktische Winke über Fingersetzung — maßvoll und pedanterielos im Gegensatze zu der verwirrenden weil mit Ziffern übersäeten Czerny'schen Edition — dem Spieler empfiehlt. Die Enthaltung von Bezeichnungen über Zeitmaß und Vortrag wird ferner allen denjenigen Lehrern willkommen sein, deren individuelle Auffassung an der Czerny'schen Ausgabe im Wesentlichen einen unbequemen Gegner zu bekämpfen hatte. Eine ins Detail sich erstreckende Analyse der Kroll'schen Leistung wäre eine Specialaufgabe, deren Lösung auf das Erscheinen des zweiten Bandes zu vertagen ist.

Herr Kroll, der sich außerdem durch treffliche Ausgaben kleinerer Werke aus der classischen Epoche (Mozart, Rameau u. s. w.) verdient gemacht hat, wird das aus der Erwähnung seiner Leistungen als Musikgelehrter entspringende günstige Vorurtheil beanspruchen dürfen, daß in Gemäßheit des Sprichworts, aus der Qualität des Umgangs eines Künstlers dürfte auch auf die Qualität seines Dichtens und Trachtens geschlossen werden, an seinen eignen productiven Leistungen „Etwas dran" sein müsse. Das Sprichwort bestätigt sich im gegenwärtigen Falle.

Der Bachianer Kroll zählt zu den polyphon angelegten musikalischen Naturen, wie die genannten beiden Werke documentiren. Nicht jeder Musiker ist von Haus Polyphoniker, kann es auch nicht immer durch Fleiß und guten Willen werden, und kann doch Talent haben. Das ist also eine aparte Gabe — vielleicht erläutert sie Professor Helmholtz, oder auch nur irgend ein anderer physiologischer Akustiker. Herrn Kroll's Satzweise ist eine unglaublich feine, gewissermaßen ausgebüftelte, jede Stimme ist ihm gleich wichtig, er steht nicht auf dem hierin leider so dilettantenhaften Standpuncte des großen Schopenhauer, dessen Achillesferse die Kritik der Tonkunst war. Dabei macht aber dieselbe nie den Eindruck des Gesuchten oder Geschraubten; er feilt so lange, bis er das Natürlichste gefunden, bis er das Mittel entdeckt, wie die Kunst seiner Arbeit am besten zu verbergen wäre. Mit ängstlich wählerischer Sorgfalt ravirt er jeden Einfall, der ihm einen „dagewesen"-haften Anstrich zu haben scheint; ebenso unerbittlich weist er jeden bizarren Einfall zurück. Bei so seltener Scrupulosität ist die Welt der Verleger vor Ueberschwemmung gesichert; aber ein Modecomponist werden, Aufträge erhalten, dazu verhilft diese Eigenschaft nicht. Ich kenne manch interessantes, werthvolles Werk von Franz Kroll im Manuscript, u. A. ein Clavierconcert, zahlreiche Lieder auch für Chor, verschiedene Transcriptionen, endlich eine Reihe von äußerst liebenswürdigen, geistreichen und sehr praktischen Stücken für das Clavier zu vier Händen, zu deren Veröffentlichung ich ihn (leider immer vergeblich) gedrängt habe, hauptsächlich auch deshalb, damit seine productive Ader mit Hülfe einer äußern Anregung wieder zu pulsiren anfange. Es liegt etwas in der Berliner Luft, das austrocknet, stocken macht. Berlin ist ein vortreffliches Terrain, „edle Keime" ersticken zu lassen; es kann Falstaffs Wort „ich bin nicht blos selbst witzig, sondern auch Ursache, daß Andere witzig werden" auf Berlin so angewendet werden, daß man sagt „es sei nicht blos selbst steril, sondern auch Grund, daß dahin eingewanderte Talente steril werden."

Daß die Verstummung des Componisten Kroll nur einer vorübergehenden Brachliegung gleich zu achten sei, wird mit meinem der aufrichtige Wunsch aller derjenigen Musiker und Musiklehrer sein, die meine „Ausgrabung" seines schönen Variationenwerkes und seiner anmuthigen Skizzen nützen werden. Das erstere ist eine Arbeit größerer Dimension und vorwiegend ernsten Gepräges. Große Mannigfaltigkeit in Tempi und Rhythmen, auch Tonarten bei einheitlich organischen Zusammenhange und trefflicher Architektonik des Ganzen. Ein nobles, gesangreiches Thema, von populairer Haltung und wohlthuender Breite wird Jeden auf die Kinder der Mutter, die Variationen, in einladender Weise gespannt machen. Ich habe schon die Mannigfaltigkeit gerühmt; diese ist eine wahrhaft exceptionelle. Jede der Variationen trägt eine so individuell gestempelte charakteristische Physiognomie, daß die vielseitige Erfindung des Autors eine angenehme Ueberraschung nach der anderen herbeiführt. „Was gemacht werden konnte, was aber nur Wenige machen können, ist hier gemacht." Es fällt schwer, subjectiven Geschmack bei Seite lassend, eine Vorliebe auf objectiver Grundlage für einzelne auszusprechen. Am eigenthümlichsten sind wol die geistsprühende zweite, die witzige vierte (H moll $^3/_8$) die düstere, majestätische sechste (D moll $^6/_4$ Largo) gehalten. Eine kecke, höchst brillante und dankbare Finalvariation mit einer trefflich gesteigerten Coda giebt dem Ganzen wirksamsten Abschluß. Die technischen Schwierigkeiten sind überall mit etwas gutem Willen überwindbar, der Clavierstyl ist klangvoll und sehr instrumentgemäß. Gleiches gilt in Bezug auf die „Skizzen", in denen ich zunächst wieder auf die variations mignonnes aufmerksam mache. Das achttactige Motiv (C dur $^6/_4$ Andantino), Originalthema natürlich, zeichnet sich wieder durch seinen volksliedartigen anmuthig-edlen Charakter, die Veränderungen durch eben dieselbe am ersten Opus erwähnte Mannigfaltigkeit aus. Das Ganze eignet sich bei rein musikalischem Werthe auch vorzugsweise zu technischer Gymnastik, wie die donnernde Octavenvariation in C moll und die darauffolgende interessante Arpeggiovariation. Erfahrene Musiklehrer werden dem Vorzug, den ich im Studium von Variationenwerken für Schüler erblicke, aus in der Sache selbst liegenden Gründen beistimmen. Ein ausgeführteres Phantasiestück in Scherzoform mit Intermezzo (C moll $^2/_4$) ist Nr. 6. Bei einigen außergewöhnlichen Ansprüchen an mehr als dilettantenhafte Technik ist es dennoch sehr handgerecht und der musikalische esprit, der darin herrscht, wird die Finger beflügeln. Das überaus reizende Capriccietto Nr. 4 wird viele Eroberungen bei Damen machen, die nicht „allzu gebrochen Clavier sprechen." Das erste Präludium in seiner lakonischen Concision, der frische Humor des zweiten menuettartigen Stückes, die leidenschaftliche Melancholie des dritten (ein französisirender Autor hätte es „inquiétude" getauft) werden sich nicht weniger zahlreiche Freunde gewinnen. Diese vier ersten Stücke schließen sich dem Umfang und Charakter nach an das Genre an, welches Chopin mit seinen Préludes eingeführt hat und das Th. Kirchner und St. Heller u. A. weiter angebaut haben.

Ich habe meine Meinung nun ausgesprochen, das Resultat meiner ersten „Ausgrabung" liegt vor Augen. Und nun, geehrtester Herr Verleger in Wien, „Herr von Hastinger", um österreichisch zu sprechen, thun Sie das Ihrige, versuchen Sie

eine neue Sendung der alten, neugebliebenen Nova, auf daß es ihnen nicht ergehe, wie der schönen C moll-Sonate von Volkmann (Leipzig — Kistner), den prächtigen Otto Singer'schen Variationen für zwei Flügel (Leipzig — Härtel) und anderen unverdient unbekannten Werken, von denen ich einmal gelegentlich eines wieder „auszugraben" versuchen will.

Die Entwickelung der russischen Nationaloper und die russischen Componisten der letzten Jahrzehnte.

Von

Yourij v. Arnold.

(Schluß.)

Das Bedürfniß von Gesang- und allgemeinen Musik-Schulen war in Rußland schon längst gefühlt worden, ebenso wie die Nothwendigkeit solcher Institute, durch welche die Läuterung des Geschmacks herbeigeführt und das bessere musikalische Verständniß entwickelt werden könnte.

Einestheils auch zu letzterem Zwecke hatte sich noch im Jahre 1802 eine Gesellschaft von Orchester-Musikern gebildet, mit Theilnahme mehrerer vorzüglicher Dilettanten (von denen besonders der Vater des in diesem Aufsatze mehrmals genannten Musikkenners und Componisten Grafen Michaèl, der Graf Yourij Wjelhorskij, als einer der Stifter rühmliche Erwähnung verdient), welche unter dem Namen der St. Petersburger philharmonischen Gesellschaft von der Regierung Anerkennung und Bestätigung erhielt. Der Hauptzweck dieser Gesellschaft (wie ihn die Statuten derselben offen und gerade aussprechen) war freilich, durch jährliche, große Concerte ein Capital zu bilden zur Unterstützung von Witwen und Waisen derjenigen Theater-Musiker, welche der Gesellschaft als Mitglieder beitreten. Es würde indeß höchst ungerecht sein, wollten wir nicht anerkennen, daß die bis Ende der dreißiger Jahre, in der That musterhaften Concerte dieser Gesellschaft größeren Theils — wenn nicht gar vorzüglich — dazu beigetragen haben, das russische Publicum mit den classischen Meisterwerken bekannt zu machen, und eben dadurch auf praktischem Wege unseren Geschmack und unser Verständniß in der Musik aufs Beste zu fördern. Nach dem Ausscheiden aber der als theoretische Lehrer und eifrige Freunde wahrer Kunst allgemein geachteten Herren J. K. Fuchs und A. Meß aus dem Directorium, (bald nach dem Fehlgriffe im ersten und letzten Versuche mit dem musikalischen Concurse) gab die Gesellschaft diesen Zweck ganz auf, und modelte (in der deutlichen Absicht, vor allen Dingen recht gute Einnahmen zu machen) die Programme ihrer Concerte ganz nach dem Verlangen des großen Publicums, d. h. der beiden Extreme desselben. Es wurden daher zu diesen Concerten insbesondere die italienischen Sänger eingeladen, und zwischen die schon zu oft gehörten Bellini'schen, Donizetti'schen, Verdi'schen u. dergl. Machwerke nur dann und wann Compositionen von wirklichem Werthe eingeschoben. Erst in letzterer Zeit, als nämlich der Einfluß der intellectuell hervorragenden Minorität auf die größere Masse des Publicums sich bemerkbar zu machen angefangen, und demzufolge der Geschmack und die Anforderungen des letzteren sich geändert hatten, fand das Directorium der Gesellschaft sich bewogen, den Concerten derselben größeren Kunstreiz zu verleihen, durch Aufführungen von Werken berühmter Meister der Neuzeit. Solcher Weise hat die philharmonische Gesellschaft binnen kurzer Frist sich ihren früheren, ehrenhaften Platz in der musikalischen Welt wieder gewonnen, und darf sich rühmen, uns zuerst mit der neu-deutschen Schule bekannt gemacht zu haben, indem sie dem russischen Publicum Wagner's großartige Erzeugnisse, — in diesem Jahre sogar unter des Meisters eigener Leitung — vorführte.

In den vierziger Jahren, als (wie erwähnt) die philharmonische Gesellschaft den früheren Kunstzweck dem Industriezwecke zu Liebe aufgegeben hatte, verbanden sich die in Petersburg ansässigen Freunde classischer Musik, unter Anregung und Leitung der unseren Lesern zum Theil schon bekannten General Alexej L'wow, Grafen Michaèl und Mathwej Wjelhorskij, Admiral Lütke, General Schubert u. a., zur Stiftung jährlicher Cyclen von je zehn Abonnementconcerten, in welchen einzig und allein nur symphonische Werke anerkannt großer Meister aufgeführt werden sollten. Dieser unter dem Namen der „symphonischen Gesellschaft" bekannte Verein besteht noch bis heutigen Tages, und seine Concerte, welche so floriren, daß Billets zu denselben nur sehr schwer zu erlangen sind, finden im Saale der Hofsänger-Capelle statt. Die Leitung der Geschäfte dieser Gesellschaft ist dem je zur Zeit fungirenden Director der kaiserlichen Capelle anvertraut (gegenwärtig Staatsrath Nikolaj Bachmetjew).

Außer diesen öffentlichen Vereinen bestanden zu verschiedenen Zeiten auch kleinere Gesellschaften zu ähnlichen Zwecken, von denen einige bis auf diese Zeit noch existiren. Da von ihnen Wenig zur öffentlichen Kenntniß gelangt ist, so halte ich mich auch nicht für befugt, dieselben namhaft zu machen.

In Privatkreisen vereinte man sich zumeist zur Cultivirung von Quartetten, Trios für Pianoforte und Streichinstrumente, sowie von Gesangs-Ensemblestücken, und sind unter solchen Reunionen besonders die ehemals regelmäßig allwöchentlich stattfindenden berühmten Quartette des Generals L'wow, die Musikabende Ant. Rubinstein's und die Gesangsversammlungen Alex. Dargomijskij's zu erwähnen.

Unsere Leser können also aus dem Gesagten ersehen, daß die Mittel zur Förderung des Geschmackes und des Verständnisses im Allgemeinen uns nicht gefehlt haben. Dennoch waren diese Mittel zumeist nur den mehr oder minder wohlhabenden Ständen zugänglich. Gleichfalls konnten sie für die nationalen producirenden Talente keinerlei Hülfe bieten. Denn in allen jenen Instituten (mit Ausnahme der privaten Gesellschaften Dargomijskij's) war für die noch unberühmten russischen Tonsetzer auch nicht die geringste Möglichkeit vorhanden, ihre Werke dem Publicum vorzuführen. Noch weniger aber boten sie talentvollen, theoretischer Anleitung noch bedürfenden Anfängern Mittel, sich systematisch und sicher auszubilden.

Diesen beiden Zwecken nun vollkommen zu entsprechen, bildete sich im Winter 1859, unter A. Rubinstein's Anregung und Leitung, ein Verein von Musikfreunden und wirklichen, praktischen Musikern, unter dem Namen: „Russische musikalische Gesellschaft." Die Statuten derselben wurden am $^{1}/_{13}$. Mai 1859 Allerhöchst bestätigt, worauf die Großfürstin Heléna Páwlowna das Protectorat, noch andere Mitglieder aber der kaiserlichen Familie Ehrendiplome der Gesellschaft annahmen. Als erste Directoren des Vereins wurden die Stifter erwählt, nämlich: Graf Mathwèj Wjelhorskij, Wass. Kallagrîwow, Ant. Rubinstein, Kánnschin und Dm. Stássow.

Unter den Aufgaben, welche die Gesellschaft laut ihren Statuten sich gestellt hat, verdienen unstreitig einige besondere, die Aufmunterung russischer Talente betreffende, gewiß die wärmste Anerkennung jedes wahren Vaterlandsfreundes. In

demjenigen Artikel nämlich, in welchem von den Programmen der alljährlichen Abonnementconcerte die Rede ist, wird festgestellt, nicht nur, daß in jedem Concerte zum wenigsten ein vaterländisches Erzeugniß producirt werden solle, sondern daß die Direction in diesen Aufführungen überhaupt russischen talentvollen Tonsetzern die Gelegenheit bieten wolle, ihre noch unbekannten Werke vor das Forum der Oeffentlichkeit zu bringen. Ueberhaupt solle durch diese russische Gesellschaft die vaterländische Kunst gehoben, vaterländische Talente auf jede Weise gefördert werden.

Nachdem wir solcher Art von dem Versprechen der Gesellschaft Kenntniß genommen haben, — denn jeder statutenmäßig festgestellte Zweck irgend welchen öffentlichen Vereins ist den Mitbürgern gegenüber ein formelles, feierliches, (wenn auch freiwilliges) Versprechen — wollen wir die bisherigen, vierjährigen Leistungen der Gesellschaft genauer uns ansehen, und dann die Frage zu beantworten suchen: ob und in wie fern diese Gesellschaft ihre große Aufgabe gelöst habe.

Durch die glänzenden Concerte, sowohl des Hauptvereins in Petersburg, als der nach und nach in Moskau, wie auch in einigen andern Gouvernementsstädten entstandenen Filial-Vereine desselben *), ist in unserm Vaterlande die Liebe (oder Mode, was im Grunde in dieser Sache Nichts verschlägt) für die Musik im Allgemeinen ohne alle Widerrede gefördert worden. Ferner läßt sich nicht bestreiten, daß durch Aufführung der vorzüglichsten, gediegensten Werke schon ersichtlich eine Läuterung des Geschmackes angebahnt worden ist. Durch die Errichtung aber von Chorgesangsvereinen bei einer jeden Gesellschaft zum Behufe der erwähnten Aufführungen, und von damit verbundenen Primair-Schulen für solchen Gesang, in welchen auch die theoretischen Grundlagen desselben vorgetragen wurden, erzielten die Dilettanten, welche daran Theil nahmen, auch größeres Musikverständniß im Allgemeinen. Das sind ganz gewiß immense Verdienste, welche jeder redliche Freund der Kunst überhaupt, und der russische Patriot insbesondere nur mit dem größten Danke eingestehen muß und wird.

Ferner ist die Idee, alljährlich Concurse für musikalische Compositionen auszuschreiben, nicht minderer Anerkennung werth, und kann aus diesem Grunde man immerhin die etwas zopfige Art der bisherigen Aufgaben, **) und die noch zopfigere der Beurtheilung der eingesandten Arbeiten dem Comité des Hauptvereines hingehen lassen. Es sind ja zufolge dieser Concurse neue Talente aufgetaucht, und das ist die Hauptsache; die nationale Entfaltung aber dieser Talente wird sich, so Gott will, auch trotz der stabilen Ansichten des beurtheilenden Comités, wol von selbst schon machen. Gleicher Maßen gereicht es der Gesellschaft im Allgemeinen zum Verdienste, ein Conservatorium der Musik errichtet zu haben.

Von inländischen Musikproductionen sind in den Concerten der Vereine in Petersburg und in Moskau schon bekannte Compositionen von Glinka und Dargomijskij aufgeführt worden, und außerdem neue von Rubinstein, Affanassjöw, Sfakalskij ***), Klli, Baron Vietinghoff und Ljádow. Dieses ist vollkommen löblich und in der Ordnung, und scheint demnach die Gesellschaft auch in dieser Hinsicht ihrer Aufgabe durchaus nachgekommen zu sein.

Gebet dem Kaiser, was des Kaisers ist, — heißt es in der heiligen Schrift. In Obigem habe ich die unbestreitbaren Verdienste der Gesellschaft bis auf ein Jota auseinandergesetzt. Es kann mir aber, so vermeine ich, nicht das Recht benommen sein, auch die Gebrechen dieser Gesellschaft zu besprechen, welche nicht sowol in der eigentlichen Organisation derselben, als vielmehr in dem individuellen Charakter der Directoren zu suchen sein werden.

Die erste Bemerkung, welche ich mir demzufolge zu machen erlaube, beruht auf dem Factum, daß es denjenigen, der wie ich mit den meisten russischen Componisten persönlich bekannt ist, und von ihrem fortwährenden Schaffen genaue Kenntniß hat, verwundern muß, wie während einer Reihe von vier Jahren von Dargomijskij's Compositionen, außer ein paar Nummern seiner „Dnjeprnixe" und wenigen Romanzen, doch so gar nichts Neues gegeben worden ist? Warum ferner wurden zur Aufführung eingesandte Compositionen anderer dortiger Tonsetzer (welche doch in der russischen Musikerwelt weder als unbegabt, noch als technisch ungeschickt bekannt sind), wie z. B. Joseph Hunke's, Sserof's u. a., nicht, laut statutenmäßigem Versprechen, zur Oeffentlichkeit gebracht? Das Directorium der Gesellschaft wird doch wahrscheinlich nicht die hier fraglichen Werke etwa für erbärmliche Mache ausgeben wollen, nachdem dieselben anderweitig vor dem Forum des Publicums ihre Probe bestanden haben? — Sind doch unter den vom Petersburger, wie Moskauer Vereine veröffentlichten Werken dort lebender Tonsetzer sogar solche gewesen, welche, streng genommen, nicht einmal einer ernsteren kritischen Prüfung würdig waren. Laut späterhin dieserhalb angestellten Nachfragen behaupte ich und kann es dem Herrn Director Anton Rubinstein nachweisen, daß das Concedo oder Veto des Comités nur auf persönlichem Wohlwollen oder Nichtwohlwollen des genannten Herrn Directors basirte. *) Und eben in dieser dictatorischen Stellung eines einzelnen Directors (der selbst Componist ist) zu den übrigen vier mehr als zu nachgiebigen Mitdirectoren liegt schon ein bedeutender Krebsschaden!

Die zweite Bemerkung, welche ich zu machen habe, betrifft die Richtung und Organisation des Conservatoriums. Bei Errichtung irgend welches Instituts ist wol die erste logische Frage: Welchen Nutzen, und für wen namentlich darf man von dem fraglichen Institute erwarten? Das Conservatorium der sogenannten „russischen" Musikgesellschaft befindet sich in der Hauptstadt Rußlands. Es müßte demzufolge, wie es auch die Statuten aussagen, den Zweck haben, vor Allem Rußland Nutzen zu bringen. Dieser Nutzen aber soll nun (stets in dem Sinne jener Statuten) doppelter Art sein. In dem Conservatorium sollen nämlich sowol praktische Musiker, als auch National-Componisten herangebildet werden.

---

*) Vermittelst Eintritts in einen dieser Vereine wird man thatsächlich Mitglied zugleich auch aller anderen, mit dem Rechte, die Concerte eines jeden Vereines besuchen zu dürfen.

**) Gleich die erste Aufgabe betraf die Composition einer Cantate, zu welcher der Text (Peters des Großen Fest) vierzig Zeilen umfaßte, von welchen zwanzig — man möchte erstarren vor Schrecken — lauter einander ähnliche Fragen enthielten!! Dies allein charakterisirt genügend die ästhetische Richtung des Comités.

***) Der Leser wolle sich erinnern, daß die HH. Affanassjöw und Sfakalskij an den Concursen der Gesellschaft sich betheiligt hatten. Die HH. Klli und Vietinghoff aber gehören zu den näheren Bekannten Hrn. Rubinstein's, sowie Hr. Ljadow seit einem Jahre zu den Professoren des Conservatoriums. Die Instrumentalphantasie des Letzteren kam den verwichenen Winter erst zur Aufführung.

*) Daß Werke von Glinka und einige Nummern aus Dargomijskij's Oper aufgeführt worden sind, verschlägt nichts; denn diese Compositionen konnten, ihrer außerordentlichen Popularität wegen, nicht gut umgangen werden, ohne daß die Antipathie des Herrn Rubinstein gegen die russische Schule gar zu offen sich bloßgelegt hätte. Antipathie aber ist es, wenn derselbe Glinka's „Das Leben für den Czaaren" als ein schwaches Werk bezeichnet.

Was nun das schockweise Heranziehen praktischer Musiker betrifft, so weiß ich gerade nicht, ob damit Rußland viel gedient sein wird. Wenn schon in Deutschland, wo doch Hunderte von größeren oder kleineren Orchestern existiren, die Menge der praktischen Musiker die Zahl der bei jenen Orchestern benöthigten Personen übersteigt, Musiklehrer aber in einer solchen Anzahl vorhanden sind, daß sie kaum hoffen dürfen, Beschäftigung zu finden, so werden in Rußland nicht einmal fünf praktische Musiker alljährlich von Neuem unterzubringen sein. Daß jedoch in dem Conservatorium des Herrn Rubinstein tüchtige praktische Orchestermitglieder, und, je nach Naturgabe, auch vortreffliche Virtuosen ausgebildet werden können, — das unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, denn dafür bürgt die bekannte Tüchtigkeit der dortigen praktischen Lehrer, welche sämmtlich zu den Künstlern ersten Ranges zählten. Aber cui bono?

Was Rußland in der That mangelt, sind musikalisch und technisch ausgebildete Sänger und Sängerinnen, besonders aber die ersteren, welche nicht nur bei einer Oper, sondern auch in den unzähligen Kirchenchören und zwar stets mit größerem oder minderem Vortheile Anstellung, und nebenbei immer leichter und eher als Orchestermusiker noch anderweitigen Erwerb, folglich auch mehr gesicherte Existenz finden werden.

Was Rußland nöthig hat, sind tüchtige National-Componisten für die Kirchenmusik vor Allem, und für die Bühne in zweiter Folge. Solcher Componisten aber hat es nirgends und zu keiner Zeit zuviel gegeben. Zudem ist die Composition kein Broderwerb; wer kein wahres, tief wurzelndes Talent für dieselbe hat, wird sich von derselben nicht mit Leib und Seele dermaßen hinreißen lassen, daß er nicht jede anderweitige nährende Beschäftigung ihr vorziehen sollte.

Welcher Art aber ist nun in dem besagten Conservatorium für Gesangs- und Compositionsstudium gesorgt? Seit drei Jahren giebt Frau Nissen-Salomon Unterricht bei dem Petersburger „russischen" Musikvereine: welche Früchte hat dieser Unterricht herangereift, dort, wo so viel der Blüthen waren? — Keine! wenigstens keine, welche der Rede werth. An Gesanglehrern aber, welche ihren Gegenstand gründlich verständen, und ihren Unterricht gewissenhaft besorgten, vermag das Conservatorium keinen einzigen, ganz Rußland vielleicht kaum zwei bis drei, — aber wahrlich nicht unter den renommirten Ausländern, respective Italienern, — aufzuweisen. Und abermals muß ich die Frage stellen: welchen Nutzen bringt das Conservatorium des Herrn Rubinstein? Intervallensingen, o ja, das wird den Schülern und Schülerinnen dort beigebracht, — aber ist das der Zweck und der Nutzen einer großartigen Gesangschule? Ist es doch dem Herrn Director sogar bis heutigen Tages noch nicht einmal gelungen, ein Chor zu bilden oder bilden zu lassen, welcher im Stande gewesen, eine mehr als mittelmäßige Leistung darzubieten.

Vielleicht finden wir nun die Lösung unserer Frage, wenn wir uns zum theoretischen Cursus des Herrn Professors Zaremba wenden. Zaremba? werden meine Leser fragen, — das ist wol einer der bessern Componisten Rußlands? ein durch praktisches Schaffen bewährter Contrapunctist und Melodiker? ein Tonsetzer von anerkanntem Geschmacke, ein ausgezeichneter Instrumentalist? — Leider muß ich alle diese Fragen mit „Nein" beantworten. Der genannte Herr Professor hat sich durch keine einzige Note bekannt gemacht, welche irgendwie den Namen einer Composition beanspruchen dürfte. Sein Vortrag soll freilich sehr fließend und klar sein, aber sein trockenes, mathematisches Lehr-System vermag nur jeden Lebenskeim eines frischen jugendlichen Talentes zu ersticken, nimmer aber den Schüler zu poetischem Schwunge anzuregen. Es wird genügen, ein einziges Beispiel anzuführen. Bei Gelegenheit des zweistimmigen contrapunctischen Satzes erklärt H. Z. (wie hergebracht), in welchen Intervallenverhältnissen die zwei Stimmen fortschreiten können. Nachdem er einst zu solchem Behufe den Schülern den zu contrapunctirenden cantus firmus aufgegeben hatte, setzte er hinzu: sie sollten sich streng an die angezeigten Intervallenbildungen halten — „ohne sich um die zu erzielende Harmonie zu kümmern." So wird die Theorie der Composition in jenem Conservatorium in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gelehrt. Allein abgesehen auch von dieser trocknen Methode, habe ich der ganzen Musikrichtung nicht nur des Hrn. Professors Zaremba, sondern selbst des Hrn. Directors Rubinstein Nichts entnehmen können, was den einstigen Nutzen der mit der Zeit in jener Musikschule herangebildeten Componisten für Rußland zu garantiren vermöchte. Um den alten russischen Kirchengesang in dem betreffenden Charakter vierstimmig einrichten, oder in diesem Style Neues schaffen zu können, — um eine russische Nationaloper, selbst nur um ein gutes russisches Volkslied schreiben zu können, dazu gehört doch unstreitig gründliche Kenntniß der Elemente dieses Musikgenres. Wenn aber nicht nur diese Kenntniß dem Hrn. Director und dem Hrn. Professor ganz und gar abgeht, wenn dieselben auch die Existenz dieser Elemente völlig ignoriren, wenn sie die auf denselben beruhende neue russische Schule geradezu negiren, — welchen Nutzen vermögen dann wol einst die Schüler Rubinstein's und Zaremba's der nationalen Musik zu bringen? wie dieselbe zu fördern?

Wem also bringt in der That nur allein dieses theure*) Institut wirklichen Nutzen? — That is the question! sagt Hamlet.

In Folge dieser nicht befriedigend sich lösenden Frage zogen sich die Anhänger der national-russischen Schule von der nur sogenannten russischen Gesellschaft zurück, und im vor-vergangenen Jahre bildete sich ein neuer Kreis national russischer Musiker, auf Anregung und unter Leitung des Directors der gräflich Scheremetjew'schen Capelle, Gawriil Lomakin, zur allmäligen Begründung einer Musikschule, in welcher die verschiedenen Gegenstände des musikalischen Wissens, so wie der Technik gratis gelehrt werden sollen. Um den dazu erforderlichen Fonds zu beschaffen, beschloß Lomakin großartige Concerte zu geben, und zwar mit Hülfe der in der neuen Schule selbst heranzubildenden gemischten Chöre. Demgemäß eröffnete er im Herbste 1861 in einem dem Grafen Scheremetjew gehörigen Locale eine Chorgesangsclasse, und schon zu Ostern des vorigen Jahres gab er ein glänzendes Concert, in welchem der von ihm gebildete, aus gegen 300 Personen bestehende Chor durch Präcision im Ausdrucke und richtige Tonfärbung Alles übertraf, was bisher in dieser Art in Petersburg geleistet worden war.

Im Herbste verwichenen Jahres nun wurde die neue Musikschule in größerem Maßstabe organisirt,**) und nachdem in diesem laufenden Jahre zwei zum Besten derselben gegebene Concerte in jeder Hinsicht noch glänzender ausgefallen waren, als die vorjährigen, sollte mit Anfange des gegenwärtigen

*) Das jährliche Honorar für den Unterricht beträgt 100 R.-Silb.

**) Der Stadtrath räumte zu diesem Zwecke mit der größten Bereitwilligkeit die Säle des Rathhauses ein. —

Spätherbstes auch noch in anderen Musikzweigen der Unterricht beginnen. So wollen wir hoffen, daß aus dieser ächt nationalen Gratis-Musikschule, welche den stolzen Titel „Conservatorium" nicht einmal zu führen begehrt, einst ein wirklicher nachhaltiger Nutzen für die eigenthümliche und selbstständige Entwickelung der Musik in Rußland erblühen möge. Die beste Aussicht dazu ist jetzt vorhanden.

Correspondenz.

Sondershausen, den 28. September.

In den vergangenen Jahren wurde gegen das Ende des Sommers, zufolge der Witterungsverhältnisse und der fast nicht zu umgehenden geistigen Abspannung des Orchesters, gewöhnlich ein Decrescendo in der Qualität der Programme bemerkbar. Dieses Mal jedoch haben unsere letzten Concerte eine höchst erfreuliche Ausnahme gemacht. Der 6. September brachte uns: die Ouverture zum Sommernachtstraum, ein Concertino für Oboe von Kiel (vorgetragen vom Hofmusikus Hoffmann), die Orchester-Suite von Lachner, eine Romanze von König, Nr. 1 aus Tell, und die Ouverture zu „Coriolan." Da Hr. Hoffmann sich unwohl fühlte, die Kiel'sche Compilation aber, welche vor einigen dreißig Jahren vielleicht zeitgemäß gewesen sein mag, thatsächlich nicht geeignet ist den Ausübenden zu inspiriren, so konnten wir an die Leistungen des Letzteren nicht die gewohnten Anforderungen machen. Die Lachner'sche Suite erfreute sich bei unserm Publicum (das im Allgemeinen nicht eben freigebig mit Anerkennungsbezeugungen ist) eines rauschenden Beifalls. Dem Orchester mag dieses ziemlich befremdend gewesen sein. Referent hingegen suchte sich dieses Phänomen dadurch zu erklären, daß das Publicum, ohne wirkliches Bewußtsein, eigentlich sich selbst applaudirte. Denn, da es gehört hatte, daß eine Suite „stets gelehrte" Musik enthalte, so wünschte wahrscheinlich dasselbe zu zeigen, daß es im Stande sei, ein „classisches" Werk so ohne weiteres zu verstehen und zu würdigen. Ihm mangelt eben die naiv frische Fähigkeit, sich dem natürlichen Eindrucke rückhaltslos hinzugeben, aus dem einfachen Grunde, weil ein Jeder vermeiden will, in seiner individuellen Meinung mit den Andern nicht übereinzustimmen, um nicht etwa seine Reputation als „Musikverständiger" zu verlieren. Diese charakterlose Rücksichtnahme auf die Meinung Anderer ist namentlich schuld, daß oftmals wirklich gute Werke spurlos vorübergehen, daß namentlich die Compositionen junger Debutanten, an welche man doch überhaupt nur relative Anforderungen machen darf, auch nicht der geringsten Aufmunterung theilhaftig werden. Nach unserer Ansicht enthält die Lachner'sche Suite neben manchem Schönen doch auch viel Unbedeutendes, was in anderer Form nur der gewöhnlichsten Salonmusik zugezählt werden dürfte, und die Wirkung schwächt. Capellmeister Stein hatte von den Variationen einige gestrichen, was nur zu billigen war, da dieselben durchaus nichts Neues gebracht hätten. Die Ouverture der Ouverturen vorzüglich schwunghaft ausgeführt, schloß dieses Concert ab.

Das Concert vom 13. September hatte einen rein classischen Charakter. Es bot uns die Ouverture zu „Joseph" von Méhul, das Finale des 1. Acts aus „Titus", die Ouverture zu „Anakreon", das Gewitter aus den „Jahreszeiten", die Chaconne von Bach (vorgetragen vom Concertmeister Uhlrich), mit Orchesterbegleitung von Stein, und die Eroica. Stein hat die bekannte Mendelssohn'sche Pianofortebegleitung benutzt, jedoch seine Arbeit durch verschiedene glückliche Aenderungen und Zuthaten, so wie durch den mannigfaltigeren Klangcharakter des Orchesters zu einer fast selbstständigen Production erhoben. Unter Verwendung nur der zu Bach's Zeiten gebräuchlichen Instrumentalmittel, zeigen jene Aenderungen und Zuthaten, und insbesondere die Feinheit und Sicherheit der Instrumentation ein solches Aufgehen in den Gegenstand, daß dieses Arrangement dem Autor zur Ehre gereicht. Uhlrich, welcher sich stets durch die Auswahl der vorzüglichsten Compositionen bei seinen Solovorträgen auszeichnet, zählt die Chaconne zu den Hauptbestandtheilen seines Repertoirs, und bestätigte diese Vorliebe durch den ausgezeichnetsten Vortrag, der alle Feinheiten des Stückes zur vollen Geltung brachte. Die Ausführung der übrigen in diesem Concerte vorgeführten Werke war eine, wie immer, musterhafte.

Der 20. September brachte uns: Meeresstille und glückliche Fahrt, eine Phantasie von Müller für den Contrabaß (vorgetragen vom Kammermusikus Simon), die Symphonie in Dmoll von Schumann, die Leonoren-Ouverture Nr. 1, ein Adagio lugubre von Stade, die Lorelei von Liszt und die Lear-Ouverture von Berlioz. Unbeschadet der hervorragenden Meisterschaft Simon's auf dem Contrabasse können wir nicht umhin, gegen die Berechtigung von Vorträgen auf diesem Instrumente in unseren Sommerconcerten zu protestiren. Ganz abgesehen davon, daß zufolge der tiefen Tonlage des Contrabasses nur bei der geschicktesten Verwendung ein als Composition einigermaßen erträgliches Musikstück für Solovortrag auf demselben geliefert werden kann, macht der sonst so wichtige und würdigernige Contrabaß, mit solchen ihm zugemutheten Sprüngen und Läufern in Violoncell-Lagen, zwischen symphonischen Werken des edelsten Gehalts doch nur den Eindruck des niedrig Komischen, — obschon ein derartiger Vortrag bei mancher anderen Gelegenheit als Curiosität oder als Maßstab für die Leistungsfähigkeit des Spielers ganz interessant und am Platze sein kann.

Das Adagio lugubre von Stade, einem Studenten der Philologie und geborenen Sondershäuser, ging leider ohne irgend welche Anerkennung von Seiten des Publicums vorüber. Wir sagen „leider", — weil (wie man sagt) der Vater von Stade hiernach den Maßstab an die Begabung seines Sohnes gelegt haben soll, und diese Zufälligkeit folglich den eigentlichen, ersichtlichen Beruf des jungen Mannes beeinträchtigen könnte. Wir würden dies sehr bedauern, weil das genannte Erstlingswerk, trotz der unvermeidlichen Mängel und Schwächen, gleichwohl ein nicht gewöhnliches Talent beurkundet. Namentlich ist darin wahrhaft Schönes, ja Staunenswerthes an harmonischer und polyphonischer Behandlung, und zeichnet sich dasselbe durch tiefste Innerlichkeit aus. Bei der zarten, tiefempfundenen Lorelei von Liszt, deren Orchesterkleid für uns eine Neuigkeit war, vergaßen wir, bei dem Interesse an der reizvollen, sinnigen Instrumentation des herrlichen Liedes, daß die Wiedergabe der Vocalpartie nur durch Blasinstrumente stattfand.

Das gestrige Concert, welches den Schluß der Sommeraufführungen bildete, hatte fast ausschließlich locales Interesse und fand in fast gleicher Weise statt, wie schon seit einer Reihe von Jahren. Da es nämlich als Nachfeier des Geburtstages unseres allgemein geliebten Fürsten zu betrachten ist, so wird gewöhnlich ein wahres Volksfest daraus, zu welchem sich dieses Mal, zufolge der günstigen Witterung, 9—10 Tausend Menschen aus der Umgegend versammelt hatten. Mit dieser Absicht war denn auch das Programm des Concertes in Uebereinstimmung: Festouverture von Ries, Symphonie in Ddur von Haydn, Jubelouverture von Weber, Ouverture zu „Rienzi". Außerdem hörten wir noch die „Capelle", Liedparaphrase von einem hiesigen Dilettanten Riemann, und zwei Solovorträge: Introduction und Variationen für die Violine von David und Phantasie für die Flöte von Böhm, ausgeführt in der ausgezeichneten, in diesen Blättern schon oft besprochenen Weise von unseren rühmlichst bekannten Meistervirtuosen Uhlrich und Heindl.

So ist denn auch diesen Sommer wiederum so manches Ersprießliche von unserer Capelle geleistet, manches Neue, Interessante vorgeführt, manchem neuen Kunstjünger der Weg angebahnt worden, und

schließen wir unseren Bericht mit dem Wunsche, daß dieses würdige Institut noch lange, lange fortbestehen und, wie bisher, auch fernerhin sich stets am zeitgemäßen Fortschritte betheiligen möge.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Alfred Jaell hielt sich auf seiner Durchreise nach Triest einige Tage in Wien auf. Derselbe concertirte vorher in London, wo er namentlich mit Vieuxtemps große Erfolge erzielte, in Baden-Baden, Wiesbaden, Homburg, Ems u. s. w. Von seinen neuen Compositionen sind hauptsächlich zu nennen: Transcriptionen über Wotan's Abschied und Feuerzauber aus der „Walküre", und ebenso aus dem „Rheingold" von Richard Wagner.

— Eine Schillerin des Wiener Conservatoriums, Frl. Ludmilla Weiser, hat sich als junge, talentvolle Violinistin in Agram hören lassen. Sie spielte das Emoll-Concert von Kreutzer, „Slavensky glasi" von ihrem Lehrer Schwarz und „Les Arpegges" von Prume.

— Wachtel's Engagement am Wiener Hofopernttheater ist bestimmt auf fünf Jahre abgeschlossen.

— Der Claviervirtuos Carl Hallé aus Manchester hält sich gegenwärtig in Darmstadt auf. Derselbe spielte in einem engeren Kreise von Kunstfreunden Beethoven's Esdur-Sonate, das große Trio in B und die große Sonate in C, und soll in der Interpretation Beethoven'scher Werke sich vor vielen andern Pianisten auszeichnen.

— Lotto ist für den November von der Direction der Montags-Concerte in London engagirt worden.

— Wie verlautet, gedenkt Joachim nächstens nach New-York zu reisen, um dort Concerte zu geben.

— Manuel Carrion gastirt gegenwärtig in Darmstadt und trat bereits als Melchthal im „Tell" auf.

Musikfeste, Aufführungen.

— Am 17. September kam Haydn's „Schöpfung" in Görlitz unter Musikdirector Klingenberg's Leitung zur Aufführung. Unter den Solisten wirkten mit Hr. Kammersänger Rudolph aus Dresden und Frl. Susanne Klingenberg, die bereits öfter erwähnte Schülerin Götze's am Leipziger Conservatorium.

— Der rheinische Sängerbund, der vor Kurzem sein Jahresfest in Aachen abhielt, hat für das nächste Jahr Cöln als Festort in Aussicht genommen, und bereits ein Comité mit den vorläufigen Vorarbeiten beauftragt.

— Die Singakademie in Bremen bereitet Beethoven's große Messe und Mendelssohn's „Elias" für nächste Zeit vor, während der dortige Engel'sche Gesangverein Meinardus' neues Oratorium „Gideon" einstudirt.

— Bei dem Musikfeste in Norwich am 14. September kam auch Benedict's neue Cantate „Richard Löwenherz" zur Aufführung.

— In den philharmonischen Concerten, die unter Dessoff's Leitung in Wien Anfangs November beginnen, sollen außer bekannten älteren Werken von Novitäten zur Aufführung gelangen: eine Suite für Orchester von S. Bach und die von Lachner, Ocean-Symphonie von Rubinstein, der zweite Satz der Faußsymphonie von Liszt, Fismoll-Capriccio von Mendelssohn, orchestrirt von Leschetitzki, Sätze einer Symphonie von Berlioz, Aladin-Ouverture von Reinecke und Ouverture zu „Ruslan und Ludmilla" von Glinka. Es ist erfreulich, ein Bestreben zum Besseren wahrzunehmen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" hat in ihrem vorläufigen Programme Schumann's vollständige „Faustmusik" unter Stockhausen's Mitwirkung.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Bei Gelegenheit der fünfzigjährigen Feier der Schlacht bei Leipzig wird hier am 18. October „Deutschland's Erhebung", Vorspiel zu „Theodor Körner" (Oper in 3 Acten), Text von Louise Otto, Musik von Wendelin Weißheimer, zur Darstellung gelangen.

— Am 18. September ging in Mannheim Taubert's „Macbeth" zum Besten des Pensionsfonds zum ersten Male in Scene.

— Eine böhmische Nationaloper „Wladimir", Text von Joseph Fritsch, Musik von Skuhersky, Capellmeister in Innsbruck, wird in Prag vorbereitet.

— Am 1. October ist die italienische Oper in Paris mit „Lucia" wieder eröffnet worden.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hr. Eduard Eliason, Concertmeister des Theater-Orchesters in Frankfurt a. M., ist an die Stelle des verstorbenen Hofmann zum Musikdirector ernannt worden.

Personalnachrichten.

— Am 5. October beging Hr. Erl am Hofopernttheater in Wien sein 25jähriges Künstlerjubiläum.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Leopold Brassin aus Brüssel, Hr. E. Schelle aus Paris, Hr. Musikdirector Lassen aus Weimar, Frl. Brauer, Pianistin aus Naumburg, und Hr. Musikdirector Montag aus Weimar.

Vermischtes.

— Bei der Plünderung des Zamoyski'schen Palastes in Warschau nach dem Attentate auf den General Berg ist auch ein Piano Chopin's, welches dessen Schwester, der Gemahlin des in demselben wohnenden Directors Barcinki gehörte, auf die Straße geworfen und verbrannt worden.

— In Königsberg kam ein origineller Nachdrucksproceß zur Verhandlung. Bei Gelegenheit der Aufführung des von Meyerbeer zur Krönungsfeier componirten „Krönungs-Marsches", schrieb eine junge Dame das Gehörte sofort nieder, arrangirte es für Pianoforte und gab ihr Manuscript dem Lithographen Winkler, der dasselbe baldigst lithographirte und verkaufte. Unterdessen hatte Meyerbeer das Eigenthumsrecht an Schlesinger in Berlin verkauft, und dieser erhob nun gegen Winkler Klage wegen ungesetzmäßigen Nachdrucks. Der Componist wird nun als Zeuge aufgefordert, und erkennt in dem Winkler'schen Arragement allerdings sein Opus wieder, und dies gab dem Gerichtshofe Veranlassung, eine Strafe von 25 Thlr. zuzuerkennen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Männerstimmen.

Heinrich Gottwald, Op. 6. Hymnus für Männergesang (mit Begleitung von Blasinstrumenten oder Pianoforte ad libitum). Partitur und Singstimmen. Preis 20 Sgr. Singstimmen apart Preis 10 Sgr. Jede Stimme Preis 2½ Sgr. Breslau, F. E. C. Leuckart (Constantin Sander).

Wieder einmal eine Composition für Männergesang, welche mit uns alle von künstlerischem Streben beseelte Vereine freudig begrüßen dürfen! — Viele der Vorzüge, die wir bei Gelegenheit einer früheren Besprechung der Gottwald'schen Männergesangmesse an dieser hervorhoben, machen sich auch in vorliegendem Hymnus wiederum geltend. So wie im Gloria der Messe, wußte der Componist im ersten Theile des Hymnus die Stimmungen des Jubels und der Andacht zu einem sehr wirkungsreichen Gesammteindruck zu gestalten, und brachte dadurch einen, dem dichterischen Inhalte vollkommen entsprechenden Ausdruck zu Stande, der, voll Schwung und Feuer, bei richtiger charakteristischer Wiedergabe, seine hinreißende Wirkung gewiß nicht verfehlen wird. An einigen Stellen wird durch die, bei dem geringen Umfange der Männerstimmen meist so schwierig zu erreichende poly

phone Stimmführung, ein sehr bewegtes und frisches musikalisches Leben erzielt.

Das darauf folgende Soloquartett bildet einen Gegensatz zu dem vorhergehenden frischen, jubilirenden Chor und darf als vorzüglich gelungen bezeichnet werden; Demuth und Andacht finden hier ihre entsprechende musikalische Wiedergabe. Im weiteren Verlauf dieses stimmungsvollen Mittelsatzes tritt der Chor in Correspondenz mit dem Soloquartett und ist die Imitation des 2. Chorbasses auf die Worte: „und vor deines Thrones Stufen, und im tiefsten Staube rufen" von ganz besonderer Bedeutung. — Die leichte Ausführbarkeit des Werkes darf noch erwähnt werden, sie macht dasselbe auch solchen Vereinen, die über nicht gar große Mittel gebieten, zugänglich. Die Besetzung des Orchesters verlangt nur 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Tenor- und Baßposaune; wie oben bemerkt enthält die Partitur jedoch auch als Ersatz Klavierbegleitung. Eugen von Blum.

Albert Tottmann, Op. 4. Hymnus für Männerstimmen (Solo und Chor) mit Begleitung von Messinginstrumenten. Partitur Pr. 2 Thlr. 20 Ngr., Singstimmen Pr. 1 Thlr. Leipzig, Fr. Kistner.

Wir haben es hier mit einem Werke religiöser Tonkunst zu thun, bei dem außer dem Streben nach einem edleren Ziele und der sich in ihm aussprechenden Kunstgesinnung auch ein gutes Vollbringen anzuerkennen ist. Nicht oft sind wir jungen, noch aufstrebenden Componisten gegenüber in diesem Falle, am allerwenigsten, wenn sich solche an höchste Kunstformen machen, die zu beherrschen schon schwer ist, sie mit entsprechendem Inhalt auszufüllen aber noch mehr voraussetzt. Der Hymnus Tottmann's ist das Ergebniß unmittelbaren Dranges, der durch einen würdigen Gegenstand angeregten Empfindung musikalisch Ausdruck zu geben; wir begegnen daher hier einer lebhaften Conception, einer kräftigen, schwunghaften Darstellung, die durchzuführen dem Componisten bei tüchtiger harmonischer Kenntniß und Geläufigkeit in der Verwendung der äußeren Kunstmittel möglich wurde. Der Eindruck des Ganzen ist ein recht günstiger, denn die Gedanken und Motive sind frisch und kräftig, das Colorit glänzend, oft selbst pomphaft, ohne aber dem Wesen und der Würde eines geistlichen Tonstücks Eintrag zu thun, vielmehr ist durchgehend die der religiösen Kunst unerläßliche Haltung gewahrt. Das Werk zerfällt in drei Hauptsätze: Allegro maestoso F dur 4/4; Largo D moll 12/8, dem sich ein fugenartiges Allegro con fuoco 4/4 in derselben Tonart anschließt — und Adagio solenne F dur 3/2, das in ein den Hymnus abschließendes Grandioso (un poco più mosso) in derselben Tonart und Tactart übergeht. Von ganz besonders nachhaltiger Wirkung scheint uns nach Lesung der Partitur das Largo (für Soloquartett mit obligatem chromatischen Waldhorn) zu sein. Einen wirksamen Contrast giebt der sich anschließende feurige Fugensatz, wie auch der letzte Satz einen durchaus befriedigenden Abschluß gewährt. Die Ausführung des Hymnus bietet keine wirklichen Schwierigkeiten, denn die Singstimmen sind nicht weniger geschickt und naturgemäß behandelt, als die Blasinstrumente, (2 Ventiltrompeten, 4 Ventilhörner, Alt-, Tenor- und Baßposaune und Baßtuba), es ist das Werk also auch Gesangschören und Orchestern mit weniger großen Mitteln zugänglich. Der Singstimme ist außer dem deutschen Text auch eine englische Uebersetzung desselben unterlegt, der Partitur ein sehr guter Clavierauszug von Richard Faltin beigedruckt. F. G.

Für die Orgel.

Ludwig Riedel, Op. 2. Sechs kurze Phantasiestücke leichter Art für Orgel. 10 Sgr. Breslau, Hientzsch.

———, Op. 3. Phantasiestücke f. Orgel. 10 Sgr. Ebendas.

Die ersteren sind als Präludien beim kirchlichen Gebrauche wohl zu empfehlen. Es ist Geschick und Ausdruck darin zu finden; sie sind mit Kenntniß des Instrumentes geschrieben. Nr. 2 legt die Tonleiter von C zu Grunde als Anfänge der Tacte im Basse, ein guter Scherz in ernster Weise. Das Trio Nr. 6 ist recht gut. Op. 3 enthält ein großes Postludium und ein Präludium mit Fuge. Die Arbeit zeichnet sich durch Gewandtheit und Fluß der Stimmbehandlung, wie durch thematische Gestaltungsfähigkeit vortheilhaft aus und macht dem Verfasser in seinem ernsten Streben Ehre. Rud. Viole.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Ed. Tauwitz, Op. 64. Drei Lieder. Prag, Schalek u. Wetzler.

— — — Op. 62. Deutsches Morgenlied. Das.

Ed. Tauwitz, Op. 27. Vier Gesänge. Nr. 3. Das.

——— Op. 63 Nr. 1 Sommerruh. Das.

——— „ Nr. 2 Alle gezählt. Das.

——— „ Nr. 3 Schatz mein Schatz. Das.

——— Op. 65. Dem Vaterland. Das.

Der Verfasser hat wirklich Viel in die Welt gesetzt. Wir haben hier von den mehrstimmigen Gesängen allein das 38. Heft vor uns. Bedeutung hat jedoch keins. Es ist schade, daß auf diese Weise die Literatur überschwemmt wird. Die Ausstattung der Tauwitz'schen Sachen ist schön; der Verfasser hat besonderes Glück, seinen Fleiß in solcher Weise verherrlicht zu sehen, wenn er dies nicht seinem eigenen Geldbeutel zu verdanken hat. Diese mehrstimmigen Gesänge (alle in Partitur und Stimmen) klingen fast alle wie schon dagewesen, wie eine Sammlung von Reminiscenzen. Einem Ohre, welches nur an etwas Gewöhnliches gewöhnt ist, mögen sie erträglich sein. Der Ausführung sind nicht große Schwierigkeiten geboten, eben weil der Verfasser auf dem Boden des Alltäglichen festen Fuß gefaßt hat. Wollen wir uns noch ein paar Einzelbemerkungen erlauben, so können wir nicht umhin, in Op. 63, Nr. 2 „Alle gezählt" S. 1 Tact 4 einen Quinteneffect zu rügen. In Op. 27 Nr. 3 „Ins Weinhaus" S. 6 Tact 4 ist der Sprung von dis nach f übelklingend, und im 5. Tact ebenso die querständige Stimmführung. Zeile 3 Tact 1 macht das Steigen der Septime eine unangenehme Wirkung. Aus Op. 63 Nr. 1 „Sommerruh" führen wir S. 4 den 5., letzten Tact an, wo anstatt der Auflösung des vorigen Septimen-Accordes ein plötzlicher Sprung in einen Secund-Quart-Sexten-Accord gemacht wird, was nicht wohlthut wegen des freien Eintrittes der Septime im Baß. In Op. 63 Nr. 3 „Schatz mein Schatz" bemerken wir unschöne Declamation. Dies möge genügen, über die Productionen des Hrn. Tauwitz ein Urtheil abzugeben. Möge er lieber von der Vielschreiberei abgehen und seinen Fleiß concentriren, um etwas Neues, Erfundenes zu schaffen. R. Viole.

Unterhaltungsmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

E. de la Chevallerie, Air pour Mezzo-Sopr. ou Bariton. (Text von Alph. de Lamartine). Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Diese Composition ist nicht die Arbeit eines fertigen Künstlers oder Musikers von Fach, macht einem preußischen Hauptmann aber alle Ehre, und giebt Zeugniß, daß sich der Verfasser mit großer Vorliebe seiner Lieblingsneigung widmet, und als Dilettant die musikalischen Ausdrucksmittel in anerkennenswerther Weise sich dienstbar gemacht hat. Da ich mich nicht des Vorwurfes der Partheilichkeit bezüchtigen lassen und meinen Freund mit zu großer Milde beurtheilen darf, so muß er sich schon einige Ausstellungen gefallen lassen. Die Melodie der Begleitung wirkt zuweilen störend gegen die Gesangstimme, und wäre eine einfachere, durchsichtigere Behandlung des Instrumentes von Vortheil gewesen. Es ist der Ausführung dadurch manche Erschwerung geboten. Das Ganze dehnt sich etwas in die Länge, obwohl der Ausdruck überall mit Wärme und Passion gehandhabt ist. Der Text ist in deutscher und französischer Sprache beigegeben und der Liebhaberei somit freier Raum gelassen.

Seeliger, Abendgesang (nach Lefebure Wely's Klosterglocken für Pianof.). Gedicht nach dem Englischen des Thomas Moore; deutsch und englisch; für hohe und Mittelstimme. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

Eine recht unnütze Arbeit. Man hat schon öfter populair gewordenen Instrumentalstücken einen Text angepaßt und sie zu einem Gesangstück umgewandelt: so den ersten Satz der Cis moll-Sonate von Beethoven, das bekannte Präludium von Bach ꝛc. Natürlich kann dies immer nur etwas Halbes, Gemachtes und nichts Originales geben. Wenn man sich dann wenigstens nur an etwas Werthvolles halten wollte. Aber ein so abgeleiertes, zusammenhangloses, gedankenleeres Klapperstückchen wie „die Klosterglocken", welches nur allein auf einige Kling-klang-Effecte berechnet ist und eine gesangmäßige Behandlung ganz ausschließt, dürfte man damit nicht noch verherrlichen wollen. Ueber den Unwerth jenes Stückes noch zu sprechen, wäre überflüssig, mithin auch über das Arrangement desselben zu einem Gesangstück.

M. Ermemann, Op. 26. Vier Lieder. Breslau, Hientzsch. 15 Ngr.

Es ist diesen Liedern ein gewisses Geschick, mit dem sie gearbeitet sind, nicht abzusprechen; namentlich ist die Clavierpartie mit Gewandtheit behandelt, sie hält sich charakterisirend, die Gesammtwirkung erhöhend, aber in gehöriger Unterordnung. Die jedesmaligen kleinen Einleitungen dagegen scheinen eine Gewohnheitsschwäche zu sein; sie sind nicht immer nöthig. Der Verfasser müßte sich bei der Gesangcomposition nicht zu sehr an etwas äußerlich Formelles binden, um nicht in Schablonenmäßiges zu fallen.

Theodor Bradsky, Op. 12. Zwei Lieder. Prag, Fleischer.

Die Texte sind von Geibel (O du selige, fröhliche Maienzeit) und Lingg (Was sind Rosen ohne dich). Beide Lieder strömen recht klangvoll dahin, das erste dabei heiter und leicht. In Nr. 2 möchten die öftern Octaven zwischen Gesang und Begleitung Manchem unlieb sein. Seite 4 im fünfletzten Tact ist eine andere Orthographie, anstatt h ces in der Gesangstimme, und im letzten Tact anstatt ges fis, vorzuziehen. Die querständige Behandlung S. 5 zwischen dem 9. und 10. Tact klingt zu grell.

Emma Mampé-Babnigg, Op. 7. Drei Lieder. Breslau, Hientzsch. 15 Ngr.

Nr. 1 Schottisches Wanderlied, Nr. 2 Gondoliera, Nr. 3 Wie gerne dir zu Füßen! Also das Product einer Componistin. Man ist da immer gespannt, oder man wähnt, Nichts oder Schwaches zu finden. Von dem Vorliegenden nehmen die zwei ersten Nrn. auch einen sehr bescheidenen Standpunct ein. Nr. 1 ist im Charakter des Volksliedes gehalten, verspricht anfangs größere Entwickelung, als nachher geboten, und dürfte eine hervortretendere Mittelpartie haben. Nr. 2 erhebt sich schon mehr in einem gewandt dahinfließenden Ausdruck; aber Nr. 3 verdient mit Recht die Eigenschaft eines interessanten, wirkungsvollen, charakteristischen und selbstständigen Gesanges. Hier zeigt sich eine fertige Feder, gepaart mit schöpferischem Geiste. Besonders gelungen ist die dreifache Steigerung „wie schön bist du", und der kühne Eintritt des hohen Fis im Gesang macht einen mächtigen Effect. Dem Sänger wird sich dieses Lied als ein recht dankbares erweisen, wenn seine Stimme der vollkräftigen Begleitung gewachsen ist. Es ist zu wünschen, der Verfasserin öfter auf diesem Wege zu begegnen.

Franz Abt, Op. 243. Vier Lieder. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Mit routinirter Hand sind auch diese Lieder verfaßt, die als harmonisch wohlklingende, fließende, freundliche Stücke nicht von der Hand gewiesen werden mögen. Trifft man auch zuweilen auf eine Wendung, die einem wohl schon begegnet, so ist sie nicht unlieb. Nr. 1 „Die träumende Erde", ein recht hübsches Lied, mit schwärmerisch träumender Begleitung; nur im 7. Tacte möchte die Octaven-Verdoppelung von eis—h nicht gut klingen. Nr. 2 „So schlummre sanft" hat viel Wohlklang und Fluß der Bewegung. Nr. 3 „Morgenständchen" ist frei und charakteristisch, ebenso Nr. 4 „Vöglein im Käfig".

Frohwald Thiemer, Fünf Lieder für Alt. Prag, Fleischer.

Diese Liederspende trägt keine Opuszahl; ob aus Bescheidenheit oder Aengstlichkeit? Eine Erstlingsfrucht könnte sie sein, denn der Verfasser befindet sich noch sehr auf dem Boden der Anfänglichkeit. Nr. 1 „Liebchen, schläfst du schon?" hat eine gar zu wohlfeile Begleitung, guitarrenmäßig, ist harmonisch leer, einförmig und ohne jegliche Erfindung. Nr. 2 „Ermuthigung" (Zieh die Stirne nicht in Falten) möchte eher entmuthigen, hierbei noch länger zu verweilen; es macht so kühl und träge, als würde man mit Langeweile gequält. Schlußanhalte, häufige Fermaten, Vor-, Zwischen- und Nachspiele machen das Ganze erlahmen; die Clavierstimme ist monoton, giebt Mozart'sche Anklänge und erinnert an alte Opern-Clavierauszüge, an eine instrumentale Behandlung, die veraltet klingt. Nr. 3 „Das muß mich doch kränken". Es scheint, als habe der Verfasser ein Vorgefühl von dem Geschick seiner Geisteskinder gehabt und mache hierin seinem Herzen Luft. Dieses ist das dürftigste Stück, ohne Streben und Kraft, ein testimonium paupertatis. S. 3 vom 7.—8. Tact ist der Quartenfortschritt zwischen Melodie und Baßstimme unangenehm. Anklänge, wohl unfreiwillige, an bekannte Volksmelodien tragen dazu bei, die Arbeit noch mehr abzuschwächen. Nr. 4 „Beste Maßregel" mag eher passiren, ein unschuldiges Liedchen, das nicht schadet. Das Zerreißen eines Gedankens beim Gesange (wie z. B. wer wird nur, wenn er küssen will — erst fragen) durch mehrere Zwischentacte des Claviers ist zu tadeln. Nr. 5, ein Lied in allemannischer Mundart, hat angemessenere Gesangsbehandlung, volksliedartig. Diese kurzen Ausstellungen mögen dem Verfasser zu einem Winke dienen, die Composition von Liedern nicht so leicht zu nehmen. Die Titelausstattung ist schön; der Verleger hat das Seine gethan.

Alfred Blume, Op. 4. Vätergruft. Ballade von Uhland, für Baßstimme. Leipzig, Hofmeister. 1/4 Thlr.

Ein einfacher Gesang, in richtigem Tone gehalten, ohne Ansprüche, aber gut sangbar, von angemessenem Ausdrucke, ohne verbrauchte Ausdrucksmittel.

C. Schnabel, Op. 89. 2 Lieder. 10 Sgr. Breslau, Hientzsch.
——— Op. 90. 2 Lieder. 12 1/2 Sgr. Das.
——— Op. 91. Der Kreuzzug, für Baßst. 7 1/2 Sgr. Das.

Op. 89 ist eine leichthinfließende Musik, ohne Tiefe, mit geübter Hand geschrieben; wir begegnen mancher gewohnten Wendung. In Op. 90, S. 5 im 2. Tact ist das ces nicht nach c, sondern b, besser klingend und grammatisch richtiger, aufzulösen. Das 2. Lied in diesem Hefte erinnert an das Beethoven'sche Scherzo in Op. 27. Op. 91 ist mehr anzuerkennen; hier begegnet man charakteristischem und richtigem Ausdruck, z. B. in den zwei ersten Tacten, in denen die terzenlosen Accorde eigenthümlich, alterthümlich, aber nicht uninteressant klingen.

Ed. Tauwitz, Op. 61. Vier Lieder. Prag, Schalek und Wetzler.

Der Verfasser hat schon Viel gethan, er übergiebt uns hiermit das 21. Heft seiner einstimmigen Lieder. Es hat freilich schon Mancher viel Lieder verfertigt, und darauf doch keinen Namen bekommen. Es kommt nicht auf das „wie viel", sondern auf das „wie" an. Wir wollen uns hiernach noch kein allgemeines Urtheil über den Verfasser bilden, erlauben uns jedoch einige Bemerkungen über dieses 21. Liederheft. In Nr. 1 folgt der dritte Schlußtact zu grell auf den vorhergehenden durch doppelte, unvorbereitete freie Vorhalte und Octaven, und wirkt unangenehm, sei auch Schmerz damit ausgedrückt. In Nr. 2 ist Streben nach Ausdruck nicht zu verkennen, namentlich ist die instrumentale Hälfte nicht ungeschickt; sie wirkt melodisch mit. S. 1 Zeile 2 im letzten Tact widerstrebt die Durchgangsnote d im Gesang dem harmonischen Zusammentreffen, es ist richtig, aber nicht schön; noch unschöner aber sind die Octaven auf S 5 Z. 3 letzter Tact, zwischen Gesang und dem Basse der Begleitung a—g. Nr. 3 ist klein und unbedeutend; in Z. 2 dritter Tact sind die Octaven nicht gut; fraglich möchte auch auf der Schlußsylbe der dissonirende Accord erscheinen. Im 4. Liede mißfallen S. 2 Z. 2 Tact 1 die Octaven des—c; Z. 3 Tact 1—2 Quinten; S. 3 Z. 3 Tact 4 ebenfalls Quinten. Gehört man auch nicht zu denen, die dergleichen Stimmenfortschritte als absolute Verbote ansehen, so hält es doch schwer, sich hiermit einverstanden zu erklären. Dem Verfasser sei in dieser Hinsicht doch ein wenig mehr strenge Selbstkritik angerathen und die Erwägung, daß die Qualität der Quantität immer vorzuziehen ist. Rud. Viole.

Für Pianoforte.

François Becker, Op. 15. Valse de salon Breslau, Hientzsch. Pr. 12 1/2 Sgr.
——— Op. 16. Trois airs russes nationaux. Breslau, Hientzsch. Pr. 15 Sgr.
Herrmann Papendiek, Op. 6. Tarantelle. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17 1/2 Ngr.
———Op. 7. Douze Etudes mélodiques Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
W. C. Scholz, Op. 42. Trois fleurs. Breslau, Hientzsch. Pr. 15 Sgr.
——— Op. 43. Impromptu. Breslau, Hientzsch. Preis 10 Sgr.
——— Op. 44. Nocturne. Breslau, Hientzsch. Preis 10 Sgr.

Ohne irgend neue, frische Gedanken vorzuführen, werden vorliegende sieben Hefte dennoch vielleicht manchem anspruchslosen und eben nicht fingerfertigen Dilettanten zusagen, weil sie im Ganzen ziemlich gefällig klingen und auch mehr oder minder nicht sinnlos sind, wie so gar viele derselben Art. Als die schwächste Production unter den besagten erweist sich wohl die Bearbeitung der sogenannten russischen Nationallieder von Fr. Becker. Es ist nämlich in derselben nicht nur gar wenig von des Componisten eigenem Dazuthun zu ersehen, sondern

auch die Zusammenstellung (in Nr. 2) des Liedes „Der rothe Sarafan" und der Hymne allenfalls dem Anpassen der Faust zum Auge zu vergleichen. Die drei Sächelchen von Scholz sind freilich ohne allen höhern Schwung, fast kindisch-naiv, lassen aber doch einiges Gemüth durchblicken. Die Compositionen Papendiecks sind ohnstreitig besser als jene erdacht und ausgeführt, — weisen sogar auf einiges Talent hin. Besonders die zwölf kleinen Etuden, welche angehenden Musikzöglingen recht wohl empfohlen werden können, um den lieben Eltern an Geburts- oder ähnlichen Gelegenheits-Tagen durch Vorspielen derselben eine angenehme Ueberraschung zu machen.

August Müller (von Reichelsheim), Op. 4. Souvenir d'Ems' Les sources. Melodie Trémolo (?) Coblenz, Falkenberg. Pr. 15 Sgr.

Carl Schnabel, Op. 92. Klänge aus der Alpenwelt. Breslau, Hientzsch. Pr. 15 Sgr.

C. Braun, Op. 54. Krönungsmarsch Sr. Maj. Wilhelm I., König von Preußen, in tiefster Ehrfurcht gewidmet. Breslau, Hientzsch. Pr. 10 Sgr.

A. Mayerhöffer, Op. 6. Parafrazy z'piosnek Ukrain'akich. Nr. 1. Dumka. Leipzig, Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Louis Riedel, Op. 1. Langage du cœur. Nocturne. Breslau, Hientzsch. 10 Sgr.

——— Op. 4. Sechs kleine gefällige Clavierstücke leichter Art. Breslau, Hientzsch. Pr. 15 Sgr.

——— Op. 6. Polka-Mazurka di bravura. Breslau, Hientzsch. Pr. 17½ Sgr.

H. Bretschneider, Op. 8. Scherzo. Breslau, Hientzsch. Pr. 10 Sgr.

——— Op. 9. Erinnerung an Richard Wagner. Breslau, Hientzsch. Pr. 12½ Sgr.

——— Op. 10. Auf dem See. Phantasiestück. Breslau, Hientzsch. Pr. 12½ Sgr.

Michel Bergson, Op. 52 Un souvenir. Leipzig, Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

——— Op. 55. Vénetienne. Barcarolle-Etude. Leipzig. Hofmeister. 10 Ngr.

August Dupont, Op. 42. Valse. Leipzig. Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Brinley Richards, Op. 73. Adeste fideles. Portugiesische Volkshymne. Leipzig. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

——— Op. 83. Ariel. Walzer-Capriccio. Leipzig. Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Carl Machts, Op. 3. Valse-Caprice. Magdeburg. Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Auch diese Compositionen werden ihre Abnehmer vielleicht sogar ihre Bewunderer finden; — sagt doch ein altes, slavisches Sprüchwort: „Zu jedem Töpfchen giebt es auch immer ein Deckelchen". Immerhin! In den Freunden wahrer, reiner Kunst aber können solche Productionen nur Unmuth erwecken. Wir begegnen unter ihnen zumeist sogenannten „brillanten" Compositionen, — unserer Ansicht nach, wässerigen Paraphasen irgend welcher Motive, mögen dieselben auch wirklich schön sein, wie z. B. das Ukrainer Volkslied und die portugiesische Hymne, — oder an und für sich trivial, wie z. B. in den Erinnerungen an Ems, im Ariel-Walzer u. s. w. Wer nur Bravoursprünge, bunte Läufer oder dergleichen liebt, und keine Ansprüche an logische Musik macht, dürfte übrigens vielleicht selbst an diesen Paraphrasen sein besonderes Vergnügen finden: denn, wie gesagt, sie sind brillant, equilibristisch. — An diese Compositionen darf sich, als völlig derselben würdig, auch das sehr naive Arrangement Wagner'scher Motive anschließen. In dem Walzer von August Dupont, trotz des Mangels an Frische im Thema selbst, findet sich als Ersatz doch wenigstens eine durchgeführte Vorschlagsfigur, welche gut ausgeführt, ziemliche Wirkung machen kann. Die übrigen Stücke enthalten die gewöhnlichsten Trivialitäten von allen Sorten: sentimentale, heroische, alla marcia, brillante, walzerartige, — wie sie nur gemüthliche Dilettanten aus des allerwegs geduldigen Michels großer Nachkommenschaft vertragen und verlangen mögen. Sogar augenscheinliche Plagiate an süßen Bellini'schen Melodien werden uns vorgeführt unter dem Titel kleiner gefälliger Clavierstücke eigenen Fabrikats! Mit einem Worte, es ist ein Meer melodisch-harmonischen Wüthens, das über unsere Claviere und über unsere Geduld drohend hereinbricht! „Ocean, du Ungeheuer!" — XXV—I.

Instructives.

Für Pianoforte.

Louis Köhler, „Classische Hochschule für Pianisten," redigirt von ꝛc. Lieferung I. Leipzig u. New-York, J. Schuberth u. C. Preis pro Heft 12 Sgr. im Subscriptionspreise.

Der Titel des angezeigten Werkes ist ein hochklingender, der daher um so mehr geeignet war, die vorliegende erste Lieferung mit großer Erwartung in die Hand zu nehmen. Wir glauben, da das Werk voraussichtlich eines der bedeutendsten in seiner Gattung zu werden verspricht, Ursache zu haben, hier etwas eingehender über dasselbe referiren zu müssen. Halten wir uns zunächst an das vom Redacteur der „classischen Hochschule" im Vorworte Niedergelegte. Im Eingange sagt derselbe: „Die Grundbildung jedes gediegenen Clavierspielers beruht in dem Studium der alten classischen Meister des Instruments: Bach, Händel, Scarlatti, Clementi, Cramer." Warum und inwiefern dies der Fall ist, sucht der Redacteur in kurzen, treffenden Worten sodann auseinanderzusetzen. „Bach und Händel" — sagt er u. A. — „gaben in ihren Schöpfungen den eigentlichen Grund und Boden für das gesammte musikalische Schaffen bis auf die heutige und bis auf unabsehbar künftige Zeit; es lebt eine wahre Urkraft in ihren Werken, deren Geist man als den Weltgeist selber, in musikalische Kunstformen concentrirt, begreifen möchte ꝛc. . . . . Obwohl die Werke Händel's und Bach's so tiefsinnige Formenkunst enthalten, daß aus ihnen vorzugsweise die musikalische Formenlehre abgezogen ist, und daß sie als die praktische Basis für das Studium der höheren Compositionswissenschaft gelten, so sind sie doch keineswegs (wie man hier und da wol glauben mag) mit theoretischer Gelehrsamkeit ausgeklügelt und mit dem kalten Verstande äußerlich zusammengesetzt worden: sondern sie entstanden aus dem warmen phantasiebefruchtenden Gefühl u. s. w. —" In ähnlicher Weise spricht Köhler sich über die anderen Meister aus, natürlich mit steter Berücksichtigung des allgemeinen künstlerischen Standpunctes derselben.

Die leitenden Grundsätze bei der Herausgabe der „classischen Hochschule" waren: „Dasjenige von den Werken der genannten Meister auszuwählen, was dem Hörer Genuß gewährt, und die Fertigkeit in bestimmter Hinsicht gut entwickelt, ferner: was dem speciellen Style in faßlicher und übender Weise Eingang verschafft und zu dem Unvergänglichen gehört." —

Die Auswahl ist nicht nach momentaner Stimmung und bloßem persönlichen Geschmack getroffen, sondern sie hat sich im Verlaufe der Zeit aus dem praktischen Umgange mit den Werken der Meister in gewissem Sinne von selbst gemacht. — Manches Nichtgewählte, das gleichwol vollen Anspruch zur Aufnahme hatte, wurde mit gleichartigen Stücken in enge Wahl gezogen, um die Sammlung nicht über das Maaß hinauszudehnen. Der Titel „Hochschule" bezieht sich weniger auf eine gewisse Höhe der Technik und der Vortragskunst, sondern auf die hochkünstlerische Bedeutung und die Classicität der gewählten Stücke.

Geben wir jetzt zu dem Inhalte des ersten Heftes der „Hochschule" über, so finden wir die bekannten Etüden von Cramer in einer so schönen Zusammenstellung ausgewählt, (im Ganzen 15 Nummern), daß es wol der Mühe sich verlohnte, wenn namentlich die Conservatorien und Musikschulen diesem vorliegenden Hefte Eingang und Aufnahme beim Unterrichte verschafften. Wir müssen das um so mehr betonen, als außer einer kurzen Lebensskizze J. B. Cramers eine Anleitung zum Studium der Etuden beigegeben ist. Was diese letztere betrifft, so dürfte wol selten etwas Derartiges mit einer solchen Genauigkeit und eingehenden Specialisirung bei aller Kürze geschrieben worden sein.

Mit großer Erwartung sehen wir daher der Fortsetzung dieses in seiner Sphäre voraussichtlich noch nicht vorhandenen Werkes entgegen, dem von Seiten des musikalischen Publicums das bereitwilligste Entgegenkommen zu wünschen wäre. β—.

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **C. Merseburger** in Leipzig ist soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Brähmig, B., theeretisch-practische Organistenschule für angehende Orgelspieler, Organisten etc. Heft I. 1 Thlr. 6 Ngr. Heft II. 1 Thlr. 21 Ngr.

Brauer, Fr., Vorspiele zu Hentschel's evangel. Choralbuch oder: 180 leichte Vorspiele für Orgel. 8. Aufl. 1 Thlr.

In Unterzeichnetem erscheinen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Sonaten vierhändig arrangirt und mit Fingersatz versehen von Louis Köhler.

Unter den bedeutenden Vorzügen dieser Ausgabe ist hauptsächlich der höchst correcte und deutliche Druck hervorzuheben, welcher dieselbe zu einer wahren Prachtausgabe erhebt; dann der äusserst billige Preis, indem jeder Bogen kaum den vierten Theil des gewöhnlichen Musikalienpreises kostet, so dass selbst der minder Unbemittelte sich das Werk ohne Mühe anschaffen kann. Das Ganze zerfällt in 48 Lieferungen, die bis zum Anfang März 1865 (je 14 Tage eine Lieferung) vollständig in den Händen der Subscribenten sich befinden werden.

Die ersten drei Sonaten nebst Prospect über Inhalt und Preise der einzelnen Lieferungen liegen in jeder Buch-, Kunst- und Musikhandlung zur Ansicht aus.

Braunschweig.

Henry Litolff's Verlag.

Im Verlage von **Robert Timm u. Comp.** in Berlin sind erschienen:

Kiel, Fr., Op. 12 für Piano und Violoncell. Nr. 1 à 15 Sgr. Nr. 2 à 25 Sgr. Nr. 3 à 20 Sgr.

——— Op. 22. Trio für Piano, Viol. u. Vcll. 3 Thlr. 15 Sgr.

——— Op. 23. Variationen über ein Originalthema f. Pianino. 1 Thlr.

——— Op. 26. 2 Capricen für das Pianoforte. Nr. 1 à 15 Sgr. Nr. 2 à 22½ Sgr.

Einladung zum Abonnement auf die

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Neue Folge redigirt von S. Bagge. (4. Quartal.)

Erscheint seit Neujahr. — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Grossquart. — Abonnementspreis 5⅓ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1⅓ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Musikalienhandlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 1. October 1863.

Breitkopf u. Härtel.

Vorläufige Anzeige.

Der Unterzeichnete beehrt sich hierdurch anzukündigen, dass er im Laufe des bevorstehenden Winters wiederum einen Cyclus von drei Soiréen für ältere und neuere Claviermusik im Gewandhaussaale veranstalten wird, deren erste vorläufig auf den 4. November festgesetzt ist.

Die Musikalienhandlungen der Herren **Fr. Klatner u. C. F. Kahnt** haben den Billetverkauf freundlichst übernommen und wird binnen Kurzem das Nähere bekannt gemacht werden.

Hans v. Bülow,
Hofpianist S. M. des Königs v. Preussen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's
Sonaten für das Pianoforte.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Einzel-Ausgabe. Nr. 1—38.

Nr.					Nr.				
1.	Fmoll.	Op. 2.	Nr. 1	n. 12 Ngr.	19.	Gmoll.	Op. 49.	Nr. 1	n. 9 Ngr.
2.	A dur.	- 2.	- 2	n. 18 -	20.	G dur.	- 49.	- 2	n. 9 -
3.	C dur.	- 2.	- 3	n. 18 -	21.	C dur.	- 53 .	.	n. 24 -
4.	Es dur.	- 7.	. .	n. 18 -	22.	F dur.	- 54 .	.	n. 12 -
5.	C moll.	- 10.	Nr. 1	n. 12 -	23.	Fmoll.	- 57 .	.	n. 21 -
6.	F dur.	- 10.	- 2	n. 12 -	24.	Fis dur.	- 78 .	.	n. 9 -
7.	D dur.	- 10.	- 3	n. 15 -	25.	G dur.	- 79 .	.	n. 9 -
8.	C moll.	- 13. (pathétique)		. . . 15 -	26.	Es dur.	- 81[a] .	.	n. 15 -
					27.	E moll.	- 90 .	.	n. 12 -
9.	E dur.	Op. 14.	Nr. 1	n. 12 -	28.	A dur.	- 101 .	.	n. 15 -
10.	G dur.	- 14.	- 2	n. 15 -	29.	B dur.	- 106. (Hammerclavier)	.	n. 39 -
11.	B dur.	- 22.	. .	n. 21 -	30.	E dur.	Op. 109 .	.	n. 15 -
12.	As dur.	- 26.	. .	n. 15 -	31.	As dur.	- 110 .	.	n. 15 -
13.	Es dur.	- 27. Nr. 1 (quasi fantasia)		n. 12 -	32.	C moll.	- 111 .	.	n. 18 -
					33.	Es dur	. . .	.	n. 9 -
14.	Cis moll.	Op. 27. Nr. 2 (quasi fantasia)		n. 12 -	34.	F moll	. . .	.	n. 9 -
					35.	D dur	. . .	.	n. 12 -
15.	D dur.	Op. 28	. .	n. 15 -	36.	C dur (leicht)	.	.	n. 6 -
16.	G dur.	- 31.	Nr. 1	n. 21 -	37.	G dur	2 leichte Sonaten	Nr. 1.	n. 3 -
17.	D moll.	- 31.	- 2	n. 18 -	38.	F dur		- 2.	n. 6 -
18.	Es dur.	- 31.	- 3	n. 18 -					

Die Sonaten Nr. 30. 31. u. 32. können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Sonaten in drei brochirten Bänden n. 15 Thlr.
(Band I. Nr. 1—12. — Band II. Nr. 13—24. — Band III. Nr. 25—38.)
Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr.
Dieselben in drei eleganten Sarsenetbänden mit Golddruck n. 16 Thlr. 15 Ngr.
Preis jedes einzelnen Bandes n. 5 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 24. September 1863.

Breitkopf und Härtel.

☞ Durch jede Buch- u. Musikhandlung zu beziehen:

Goldenes

MELODIEEN-ALBUM

für die Jugend.

Sammlung von 223 der vorztiglichsten Lieder, Opern- und Tanzmelodieen

für das

Pianoforte

componirt und bearbeitet von

AD. KLAUWELL.

In vier Bänden.

Pr. à 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von **C. F. Kahnt** in *Leipzig* und *Zwickau.*

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 16. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Treutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Neunundfunfzigster Band.

J. Wetermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition. — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Weimar ꝛc.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Kunstgeschichte.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition. Mit einer Musikbeilage, enthaltend Compositionen von Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini und anderen älteren Meistern. Stuttgart. J. G. Cotta. 1863. S. XVI und 244.

„Dem denkenden Clavierspieler, welcher nicht farblos und einseitig in seinen Compositionen und Vorträgen erscheinen will, muß die Nothwendigkeit einleuchten, sich nicht nur mit den bedeutenderen Erzeugnissen der Gegenwart, sondern auch mit den hervorragenden Werken der älteren Literatur seiner Kunst vertraut zu machen." Mit diesen Worten beginnt die Einleitung des vorliegenden Werkes. Der Verfasser spricht darin eine Wahrheit aus, welche von den Kunstjüngern nicht genug beherzigt werden kann. Unserer Ueberzeugung nach aber möchte darin nicht der alleinige Zweck des Studiums der Kunstgeschichte zu suchen sein. In jeder Kunst soll der Künstler Charakterlosigkeit in der Darstellung, sowie Beschränktheit in der Richtung des Schaffens vermeiden; aber gleichzeitig hat er auch, in so weit er die Begabung und die Kraft dazu besitzt, die Förderung der Kunst selbst ins Auge zu fassen. Wie aber vermöchte er diese Aufgabe zu lösen, wenn ihm das Schaffen und Wirken der Vorgänger unbekannt geblieben wäre, wenn er nicht mit dem Blicke kritischer Forschung von der natürlichen Entwickelung, von dem allmäligen Fortschreiten der Kunst, vermöge ihrer praktischen und theoretischen Aeußerungen, Einsicht genommen? Denn das Entstehen, wie die Entfaltung einer Kunst sind nicht eitle Menschensatzung, nicht das bloße Willenswerk einzelner Producenten; ihre Entwickelung geht Hand in Hand mit der Entfaltung der allgemeinen Cultur aus dem Wirken und Schaffen der Gesammt-Menschheit hervor. Als Repräsentanten dieser Letzteren aber erscheinen eben nur diejenigen Künstler und Gelehrten, welche, mehr als Andere vom Drängen der Zeiten durchglüht, zugleich aber auch vertraut mit der seit Urbeginn ersichtlichen Richtung ihrer Kunst oder Wissenschaft, das Ziel derselben deutlich zu erfassen vermögen, und sich der Anforderungen, nicht nur ihrer eigenen Epoche, sondern auch selbst der folgenden Generation bewußt sind. Nur mit dem Rückblick auf den schon zurückgelegten Weg wird es uns allein möglich werden, das Schiff der Kunst ohne Fehl noch Irrung in natürlicher, logischer Richtung dem wahren Ziele entgegenzusteuern. Darin ist unseres Erachtens der Hauptzweck der Kunstgeschichte, darin ist der eigentliche, größte Nutzen enthalten, welchen jede mit Einsicht und Fleiße ausgearbeitete Zusammenstellung des schon Gewesenen und Geleisteten bringt.

„Es aber hat bisher" — fährt der Verfasser fort — „an einer übersichtlichen historischen Darstellung gefehlt, welche das ganze Gebiet der Clavierliteratur umfaßte und zugleich die Namen derjenigen Meister ins Gedächtniß riefe, deren Thätigkeit wir die Vervollkommnung und Erweiterung unserer Kunst verdanken. Diese fühlbare Lücke in den der Musikgeschichte gewidmeten Werken auszufüllen, ist der Zweck der vorliegenden Schrift." Gewiß ein hoher, ein edler Zweck, welcher selbst den befangendsten Gegnern des geehrten Verfassers — und welcher mit Ernst und Eifer die Kunst fördernde Künstler hätte deren zu wenige? — Achtung abzwingen muß. Daß Weitzmann aber in seinem neuen Werke diesem Zwecke mehr oder minder vollkommen entsprechen werde, davon war wol jeder von vornherein überzeugt, der mit den früheren Arbeiten dieses Autors sich vertraut gemacht, dieselben mit Unbefangenheit ernstlich studirt hatte.

Der Erste, welcher in irgend einer Branche der Wissenschaften die Bahn zu brechen unternimmt, hat unstreitig mit zahlreicheren und größeren Schwierigkeiten zu kämpfen, als seine Nachfolger. Bleibt den Letzteren, — je fleißiger und sorgfältiger der geistige Urwäldler seiner Aufgabe nachgekommen, — doch nur noch das Ebnen und Glätten des angebahnten Weges übrig. Geschichtliche Facten sind im Allgemeinen genommen, freilich keine Neuerung. Eine selbstständige, historische Monographie jedoch irgend welchen Gegenstandes erfordert an und für sich schon eine genaue Umsicht und kritische Sonderung, welche neue Anschauungspuncte herbeiführen, — erfordert das Aufsuchen von so manchen in alten Documenten unbeachtet gebliebenen Einzelheiten, welche sogar wirklich Neues enthalten können. Und eben das möglichst fleißige Sammeln solcher Einzelnheiten, sowie das folgerechte, systematische Ordnen derselben zu einem zusammenhängenden, interessanten Gesammtbilde ist bedeutend schwieriger und nimmt mehr geistige Kräfte in

Anspruch, als es Manchem erscheinen mag. Je leichter und klarer uns die Anschauung des Gegenstandes durch ein Werk gemacht wird, je populairer die Art und Weise seiner Darstellung erscheint, desto größer ist unstreitig auch das zweifache Verdienst des Verfassers, — ja selbst dann noch, wenn das Werk einzelner und sei es auch nicht ganz unwesentlicher Verbesserungen und Berichtigungen bedürfen sollte. Zu der Anerkennung eines derartigen Verdienstes seitens Weitzmann's wird sich — so meinen wir — jeder Leser seiner Geschichte des Clavierspiels gewiß angeregt fühlen.

Das Werk zerfällt in zwei Haupttheile, nämlich in die ältere Geschichte — oder die Darstellung des Clavierspiels seit Entstehung dieser Kunst bis zu jener Epoche, wo an die Stelle des alten ursprünglichen Instruments, nämlich des Clavichords und seiner Abarten (Clavicymbel, Kielflügel, Virginal und Spinet), das neuere Pianoforte eingeführt wurde, — und in die neuere Geschichte, — oder die Darstellung des Pianofortespiels seit Haydn und Mozart bis auf die Jetztzeit herab. Diese allgemeine Eintheilung ist eben durch die Verschiedenheit der Instrumente in Klang, Mechanik und technischer Behandlung derselben vollkommen gerechtfertigt. Als Abschnitte jener Hauptabtheilungen erscheinen für die ältere Geschichte: — der strenge, contrapunctische Orgelstyl und der freiere Clavierstyl (ersterer nach den Nationen geordnet). Für die neuere Geschichte aber sind die Abschnitte bezeichnet als: lyrischer und dramatischer Claviersatz, sodann als brillanter und romantischer Styl. Mit der Bezeichnung der älteren Clavier-Epochen sind wir durchaus einverstanden: sie geben klar und deutlich den Unterschied der Form kund, und diese halten wir, hinsichtlich einer historischen Darstellung für vorzugsweise maßgebend. Was aber die Benennungen der Abschnitte der neuern Geschichte betrifft, so können wir dem Verfasser nicht beistimmen. Denn, welches Werk Haydn's oder Mozart's und ihrer Nachfolger hätte nicht mehr oder minder auch dramatische Färbung? oder mit welchem Rechte wollte man Beethoven und seinen würdigeren Epigonen die Lyrik absprechen? Und sind ferner die Compositionen Weber's, Moscheles', Tomaschek's, Mendelssohn's, Henselt's und so mancher Anderer etwa nicht auch romantisch? oder die Schöpfungen Schumann's, Chopin's, Liszt's und ihrer Anhänger weniger brillant? Wir wissen sehr wohl, daß die Ausdrücke: „lyrisch", „dramatisch", „brillant" und „romantisch" gegenwärtig als Bezeichnungen der betreffenden Schulen gebraucht werden; deshalb aber glauben wir sie noch lange nicht gerechtfertigt, — eben weil sie eigentlich so gar Nichts bezeichnen. Am wenigsten aber scheinen uns diese Ausdrücke, welche durchaus nur auf den poetischen Inhalt von Compositionen sich beziehen können, nicht passend als Abschnitts-Titel einer geschichtlichen Darstellung des Clavierspiels und der Clavierliteratur, weil hierbei vorzüglich die Entwickelung der Technik in dem ersten, und der Formen in der zweiten im Auge behalten werden soll. Demzufolge, scheint es uns, hätte der Verfasser in der zweiten Hälfte seines Werkes die durch C. Ph. E. Bach begründete und durch Haydn und Mozart beendete Sonatenform, welche ja auch bis heute noch die Grundlage der Claviermusik bildet, als allgemeine Norm beibehalten, und, analog mit den Abschnitten der älteren Geschichte, auch die der neueren Epoche je nach der Entwickelung jener Form oder nach Abweichung von derselben bezeichnen müssen. Etwa als: strengere und freiere Sonatenform, Emancipation des früheren Clavierstyls, oder dergleichen.

In der Einleitung finden wir allein die Benennungen der älteren Claviaturinstrumente, ohne irgend welche Unterschiedsmerkmale, obschon eine Andeutung derselben füglich am Platze und von größtem Interesse sein dürfte. Auch möchten überhaupt ein paar Worte über die wahrscheinliche Entstehung des Clavierchords (wie wir vermuthen, aus der Verwendung der Orgelclaviatur zur Erleichterung des Spiels auf der uralten Davidsharfe) nicht unpassend und belehrend gewesen sein. Der Rest der Einleitung enthält eine kurze übersichtliche Darstellung der Veränderungen, welche in der Stimmung der Claviere allmälig bis zur jetzigen mittleren Temperatur stattgefunden haben, sowie der Ausbildung der Notenschrift für mehrstimmige Sätze (Partiturenschrift, Tabulatur).

Als Vorläufer des Clavierspiels tritt uns das Orgelspiel entgegen. Die älteren Niederländischen Schulen, so hochverdient sie sich auch um die Entwickelung der Musik überhaupt und der Harmonik insbesondere gemacht haben, scheinen auf die Selbständigkeit der Instrumentalmusik nicht sonderlich geachtet zu haben. Wohl aber dürften uns die alt-italienischen Orgelcanzonen, — wie eine derselben, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts von Francesco Landini, Organisten am Dome St. Marcus zu Venedig, bis auf uns gekommen, — füglich als erste Quellen der späteren Orgel- und Claviercompositionen gelten. Daß aber solche noch vor Anfange des 16. Jahrhunderts üblich gewesen sein müssen, geht aus dem hervor, daß um diese Zeit Adrian Willaert und andere Organisten schon Clavierunterricht ertheilten. Gleichfalls scheint die Liebe für die Kunst des Clavierspiels damals ziemlich in der Mode gewesen zu sein, zugleich aber auch die Erlernung desselben, als noch sehr schwierig, gar viele Zeit erfordert zu haben. Einen recht interessanten Aufschluß darüber bietet uns folgende, in dem besprochenen Werke angeführte Stelle aus einem Briefe des berühmten Dichters, späteren Cardinals Pietro Bembo an seine Tochter: „Was Deine Bitte betrifft, das „Monacord" spielen lernen zu dürfen, so erwidere ich darauf, da Du es Deines zarten Alters wegen noch nicht wissen kannst, daß sich das Spielen nur für eitle und leichtfertige Frauen schickt; ich aber wünschte, daß Du das liebenswürdigste und reinste Mädchen der Erde wärest. Auch würde es Dir wenig Vergnügen und Ruhm verschaffen, wenn Du schlecht spieltest. Um aber gut zu spielen, müßtest Du dieser Uebung zehn bis zwölf Jahre spenden, ohne je an etwas Anderes denken zu können. Ueberlege einmal selbst, ob sich das für Dich schicken würde. Wenn nun Deine Freundinnen wünschen, daß Du spielen lernen möchtest, um ihnen Vergnügen zu machen, so sage ihnen, Du wolltest Dich vor ihnen nicht lächerlich machen, und begnüge Dich mit den Wissenschaften und mit Handarbeiten."

Den eigentlichen Anfang jedoch des heutigen Instrumentalsatzes haben wir wohl am füglichsten in den „Phantasien" oder „Ricercari" eben jenes Willaert und seines Schülers Cipriano de Rore zu suchen, sowie in deren, ursprünglich für drei Singstimmen componirten, aber für „allerlei" Instrumente eingerichteten „Contrapunti." „Den Phantasien und Ricerari liegen vom Componisten selbst erfundene Motive zu Grunde, bei den Contrapunti aber sind einer gewählten geistlichen Melodie oder einem bestimmten Canto fermo die Gegenstimmen hinzugefügt. Die Imitationen, größtentheils kürzerer Motive, treten in den verschiedenen Stimmen dieser Tonstücke schon fugenartig in der Oberquinte oder Unterquarte nach einander auf, eine charakteristische und durchgeführte Hauptmelodie aber ist in denselben noch nicht zu erkennen."

Den Meistern nun der von Willaert gestifteten Venetia-

nischen Schule, besonders aber dem Claudio Merulo und den beiden Gabrieli (Andrea und Giovanni) verdankt die Instrumentalmusik, resp. das Clavierspiel, die Lösung von den Fesseln der Diatonik und der Gesangsmusik. Es erschienen schon selbstständig componirte Sätze für Orgel oder Clavier: die Toccate, Intonazioni, Canzone, Sonate, in denen gebrochene Accorde, bewegtere Gänge und lebendigere Figuren vorkommen, und überhaupt auch schon mehr innerer Zusammenhang sich kund giebt. Der Unterschied zwischen Sonate und Canzone wird von einem etwas späteren, deutschen Musiker, Michael Prätorius (1620), folgendermaßen definirt: „Sonata à sonando wird also genennet, daß es nicht mit Menschen-Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen musicirt wird; derer Art gar schöne in Joh. Gabrieli's und anderen Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden sein. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd: daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; die Canzonen aber mit vielen schwarzen Noten frisch, fröhlich und geschwind hindurch passiren."

Auch fing man schon an, einen Unterschied im Orgel- und Clavierspiele zu machen. Interessant ist die Lehre von dem damaligen Fingersatze und der Haltung der Hände, wie sie damals allgemein war, und von einem der vorzüglichsten Organisten z. B. Lorenzo Penna beschrieben wird: „Aufsteigend bewegen sich die Finger der rechten Hand einer nach dem andern, zuerst der mittlere, dann der Ringfinger; wieder der mittlere, und so laufen sie abwechselnd fort, wobei wohl zu beachten, daß die Finger nicht zusammen anschlagen. Im Herabsteigen aber bewegen sich der mittlere, dann der Zeigefinger, wieder der mittlere u. s. f. Die linke Hand verfahre beim Aufsteigen umgekehrt, d. h. sie nehme erst den mittleren, dann den Zeigefinger u. s. f., beim Herabsteigen aber erst den mittleren, dann den Ringfinger u. s. f. Dabei giebt der Verfasser noch die Regel, daß beide Hände nicht tiefer als die Finger liegen dürfen, sondern hoch, die Finger aber ausgestreckt werden müßten."

Nach Einführung des Einzelgesanges mit Instrumentalbegleitung, und besonders zufolge der Kirchenconcerte des Ludovico Viadana und seiner Nachfolger, mit dem bekannten Basso continuo (bezifferten Basse), erhielt das begleitende Orgelspiel eine bedeutende Rolle zugetheilt. Die Lehre vom Generalbaßspielen oder vom Accompagnement ward zum wichtigen Theile des Clavierunterrichts. Besonders aber erhielt dieses Instrument, mit seinen schnell verhallenden Tönen, durch Frescobaldi und Pasquini (in Rom) zu Anfange des 17. Jahrhunderts endlich eine entsprechende Behandlung. Zugleich traten auch recht eigentlich claviermäßige, kunstvolle Compositionen dafür an das Licht. Außer den schon früher erwähnten Formen finden wir jetzt auch noch Tonstücke unter der Benennung von Capricci und Partite.

„In allen diesen Compositionen finden wir nun zwar hauptsächlich fugirte Sätze, doch zeigen nur die Ricercari die strenge und regelmäßige Durchführung eines bestimmten Hauptmotives, während die fugirten Melodien der Canzonen zuweilen durch einige choralmäßige Tacte eingeleitet und unterbrochen werden. Die nunmehr schon einen bestimmten Charakter tragende Hauptmelodie der Canzone bleibt auch bei dem Tactwechsel in derselben jederzeit noch erkennbar. Das Capriccio bestand vor Frescobaldi häufig aus einem Tonsatze in gerader Tactart, in welchem zwei verschiedene Motive durchgeführt wurden. Diesem folgte ein kurzer, einer Tanzweise ähnlicher, bewegter Satz in ungerader Tactart, und ein neues, fugirtes Motiv beschloß sodann das Musikstück. Den Capricci des Frescobaldi liegt hingegen stets irgend ein sonderbarer Vorsatz, eine bizarre Aufgabe zu Grunde, und hier ganz besonders zeigt sich dieser Tonsetzer durch die reichste Erfindungsgabe, sowie durch die Leichtigkeit und Gewandheit, mit welcher er seinen Stoff zu bewältigen weiß, als einen seine Zeitgenossen weit überflügelnden Genius. So finden sich in seinem Capriccio di durezze absichtlich aufgesuchte harmonische Härten; in dem Capriccio cromatico con ligature al contrario chromatisch durchgeführte Gänge mit aufsteigenden Auflösungen aller darin vorkommenden Bindungen — eine damals unerhörte Kühnheit!" Auch die von Frescobaldi angewendeten Tonarten nähern sich schon bedeutend den unsrigen, und seine in solcher Weise geschriebenen, sogenannten tonalen Fugen erscheinen deshalb lebensvoller und verständlicher als die irgend eine Kirchentonart festhaltenden realen Fugen seiner Zeitgenossen. Auch ist er der erste gewesen, der eine deutlichere Uebersicht der Notenschrift für Tasteninstrumente einführte, indem er für die rechte Hand sechs, für die linke aber acht Linien gesondert verwandte.

Noch freier wurde das Clavier von Gasparini behandelt, welcher an Stelle des strengen, contrapunctisch für eine bestimmte Anzahl von Stimmen gearbeiteten Satzes, sich schon mehr der Phantasie überließ, und sowol arpeggirte vollgriffige Accorde, als auch lange Triller statt ausgehaltener Töne vorbrachte. So empfing denn der Sohn Allessandro Scalatti's, des großen Reformators der Melodie und der Oper, der in der älteren italienischen Clavierliteratur vorzüglich berühmte Domenico Scarlatti ein schon gar reiches Erbe an Kunst, welches er nicht versäumte, zu einer noch glänzenderen Höhe emporzutragen, so daß seine Vorträge und Compositionen allüberall, und selbst bei den ernsteren deutschen Tonkünstlern den größten Enthusiasmus hervorriefen. Bei Scarlatti treffen wir, außer verschiedenen, bedeutende Virtuosität beanspruchenden Passagen, auch schon mehr entwickelte Sonatenform, — eigentlich freilich nur unseren heutigen ersten Satz — in ziemlich abgerundeter Gestaltung. Später, und namentlich in seinen „Sonate per Cembalo divisi in studii e divertimenti", in welchen er zwei Tonstücke verschiedenen Charakters (das erste in ernsterer, das zweite in leichterer Durchführung) zu einem Ganzen verbindet, haben wir schon die Anfänge der in Deutschland durch Bach und seine Söhne begründeten Suiten und großen Sonaten. Dieselbe Form, aber noch bestimmter und ausgesprochener, tritt in der Sonata seiner unmittelbaren Nachfolger, Alberti und Paradies hervor, in welchen der zweite, bald kürzere, bald längere Tonsatz auch schon als Menuet, Giga-Presto, und Thema con variazioni erscheint.

Von englischen Tonkünstlern hat der Verfasser selbstverständlich nur Weniges zu sagen Veranlassung gefunden. Als die relativ hervorragendsten dürften wohl Dr. Bull und Henry Purcell gelten.

Die ältere französische Schule ist es gewesen, welche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, besonders durch die Ausbildung eines eleganteren, rhythmisch gegliederten und reich verzierten Claviersatzes einen nachhaltigen Einfluß auf unsere Kunst ausgeübt hat. Außer Champion (de Chambonnières) dem z. B. hochgeschätzten Hofclavierspieler Ludwigs XIV, der auch als Haupt und Begründer dieser Schule gilt, sind wol die beiden Couperin und Louis Marchand, insbesondere aber Rameau zu betonen. Von dem jüngeren Couperin (gewöhnlich le Grand benannt), welcher sich frei haltend von der Geschmacklosigkeit der ihn umgebenden Tonsetzer, einen eigenthümlichen, brillanten und kunstreichen Styl sich bildete, erschien

1717 eine Clavierschule, welcher Türk, bei Gelegenheit seines ähnlichen Werkes, das Verdienst zuerkannte, die neuere Lehrmethode angebahnt zu haben. Rameau, welcher die Reihe der bedeutenderen Clavier- und Orgelspieler Frankreichs beschließt, hat eine noch größere Berühmtheit durch die Begründung des neueren Systems der Musiktheorie erworben. Marchand aber, dessen Ruhm damaliger Virtuosität nicht zu bestreiten ist, verdankt seine jetzige allgemeine Bekanntheit vorzüglich wol dem berühmten Zusammentreffen mit Joh. Seb. Bach (in Dresden), in welchem die Ueberlegenheit der bei weitem gediegeneren deutschen Schule sich so glänzend bewährte.

Diese letztere dürfte wol mit Recht in dem Schüler Andrea Gabrieli's, dem hochbegabten Hoforganisten Kaiser Rudolph's II., Leo Hasler, sowie in dem Schüler Frescobaldi's, Joh. Jakob Froberger, ihre Hauptbegründer erkennen. Außer dem Streben, einen besonderen, dem ernsten Sinne und tieferen Gemüthe des Deutschen angemessenen Styl zu begründen, — worin aus dieser Schule auch noch andere berühmte Organisten und Tonsetzer jener Zeit sich hervorthaten (wie z. B. Chr. Erbach, Hieron. Prätorius, Ad. Gumpeltzhaimer u. A.), zeigt sich auch schon der Wunsch bestimmte Gedanken, ja sogar äußere Bilder zu schildern. So giebt Mattheson folgende Kunde von einer Composition Froberger's: „Von dem sonst berühmten Froberger habe ich eine Allemande, die seine gefährliche Reise auf dem Rhein abmalen soll. Da wird vorgestellt, wie einer dem Schiffer seinen Degen reicht und darüber ins Wasser fällt, da sind 26 besondere Anmerkungen, unter andern auch ein casus, da der Schiffer dem Nothleidenden einen jämmerlichen Schlag mit der langen Stange giebt u. s. f."

Besonders war es der strengere contrapunctische Satz, mit mehrstimmig durchgeführten Themen, welcher durch die deutsche Schule eine höhere, kunstgerechtere Ausbildung erhielt. Unter den Orgel- und Clavierspielern des 17. Jahrhunderts, welche in diesem Style sich vor Allen auszeichneten, verdienen Froberger's Altersgenossen Joh. Kasp. Kerl und Joh. Pachelbel eine vorzügliche Betonung. Der letztere ist neben Froberger besonders als derjenige Tonsetzer zu nennen, welcher in Deutschland das allgemeinere Interesse am Clavierspiele durch ansprechende und diesem Instrumente angemessene Compositionen (namentlich durch seine kunstreichen Variationen) geweckt hat. Durch Georg Muffat wurden die Verzierungen und eleganteren Manieren der französischen Schule auch nach Deutschland verpflanzt.

Noch im vorhergehenden Jahrhunderte war die Herrschaft der streng diatonischen Kirchentonarten durch die allmälige Einführung der Chromatik bedeutend geschmälert worden, so daß mit dem 17. Jahrhundert sie nur noch den Namen, nicht aber dem eigentlichen Wesen nach vorhanden waren. So spricht sich z. B. der s. Z. verdienstvolle Theoretiker Andreas Werkmeister schon 1698 folgendermaßen aus: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen, wann dann dieselbe auf das temperirte Clavier applicirt und auf einen jeden Claven ein modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden, dann hat man 24 triades harmonicas und kann das Clavier durch den Circul durchgegangen werden: wie oben schon erwähnet worden." Daher sehen wir denn in den Compositionen der folgenden Glanzperiode der älteren deutschen Schule unsere heutigen Dur- und Moll-Tonarten schon klar und deutlich hervortreten. Unter den Tonsetzern dieser Epoche strahlen uns besonders die Namen Händel's und Joh. Seb. Bach's entgegen. Obschon die kunstvollen und eleganten Orgel- und Claviercompositionen des Ersteren, besonders gehoben durch seinen feurigen Vortrag, alles Vorhergehende weit übertrafen, so gehört der Ruhm, der eigentliche Begründer der deutschen Musik-, resp. Orgel- und Clavierschule gewesen zu sein, dem Altvater der Leipziger Cantoren zu St. Thomas, Johann Sebastian Bach. Er hat die Kunst des höhern Clavierspiels, besonders des strengen Styls, der Fuge, zu einer, auch noch jetzt als Muster geltenden Höhe gebracht. Seine Verdienste sind von den Clavierkünstlern aller Nationen und aller folgenden Zeiten bis auf heute herab unbestreitbar festgestellt. Was die Charakteristik dieses Styles im Spiel und Tonsatz betrifft, so glauben wir, dieselbe am passendsten durch des Verfassers eigene Worte wiedergeben zu können.

„Bach's Concerte und Sonaten zeigen nur in einzelnen Fällen die heute für dieselben übliche Zusammenstellung eines ausgearbeiteteren Satzes in der früher angedeuteten „Sonatenform," mit einem in ruhigerer Stimmung folgenden Andante und einem Finale in „Rondoform;" es sind vielmehr zwei, drei, vier oder noch mehr verschiedene Tonstücke, von denen nur das erste, und zuweilen auch das letzte in jener breiteren Form gearbeitet ist, die aber durch gleiche oder verwandte Tonart, durch ähnliche Stimmung und Bearbeitung zu einem größeren Ganzen verbunden sind, so daß die sogenannten Suiten sich von jenen Sonaten nur dadurch unterscheiden, daß in denselben bestimmte, zuweilen jedoch bis zur Sonatenform ausgearbeitete Tanzformen, wie die Allemande, Corrente, Sarabande, Giga u. A., denen oft eine Ouverture, ein Präludium oder ein Capriccio als Einleitung vorangeht, auf ähnliche Weise zu einem Ganzen mit einander verbunden sind. So haben namentlich die großen „englischen Suiten" von Bach nicht minderen musikalischen Werth als seine wunderbar kunstvoll gearbeiteten Sonaten für Clavier und Violine, oder seine gediegenen Clavierconcerte. Auch in dem höchst bedeutenden Werke: Aria con 30 variazioni, zeigt sich Bach nicht nur, wie in allen seinen Tonsätzen, als gewandtester Contrapunctist, indem er das variirte Hauptthema zu Canons in allen Intervallen und anderen fugirten Sätzen benutzt, sondern er giebt damit auch dem Spieler Gelegenheit, seine Virtuosität in wirkungsvollster Weise an den Tag zu legen. Ganz besonders ist es aber die Form der Fuge, welche durch Bach's Meisterhand erst ihre höchste und letzte Vollendung erreichte. Die Führer derselben enthalten jederzeit einen sich bestimmt aussprechenden musikalischen Gedanken, dessen Charakter sodann durch das ganze Tonstück festgehalten wird. Aber nicht allein in den melodisch und rhythmisch stets neu und bedeutungsvoll auftretenden Führern, sondern auch in der mannigfaltigen Durchführung derselben breitet Bach den ganzen Reichthum seiner staunenerregenden Erfindungskraft vor uns aus. Alle seine zahlreichen Fugen zeigen bei größter innerlicher Einheit zugleich auch die größte Mannigfaltigkeit in ihren Modulationen, Zwischensätzen, Wiederschlägen und Engführungen. Das Thema erscheint bald in melodischer Gegenbewegung, bald in Vergrößerung seiner Töne, und tritt ebenso canonisch oder in den überraschendsten Engführungen in allen an der Fuge theilnehmenden Stimmen auf; wir finden in dem wohltemperirten Claviere Fugen für 2, 3, 4 und 6 Stimmen, unter denen mehrere als Doppel- und Tripelfugen bearbeitet sind.

Bach war es, welcher zuerst den ganzen Verlauf einer Fuge aus dem Thema und Contrathema und den diesen entnommenen Motiven entwickelt und damit der organischen Gestaltung derselben zugleich auch die größte Einheit verschafft hat.

Um seine oftmals höchst complicirten Tonsätze, deren verschiedene Stimmen in voller Selbständigkeit daran Theil nehmen, ausführen zu können, reichte der bis dahin bei den Tasteninstrumenten übliche Fingersatz nicht aus; er bildete sich deshalb eine eigene Applicatur, in welcher nunmehr auch der bis dahin ganz vernachlässigte Daumen und der kleine Finger beider Hände ihre nothwendige Beschäftigung erhielten, und bei welcher häufig die Taste eines auszuhaltenden Tones nicht nur von einem, sondern von mehreren sich abwechselnden Fingern niedergehalten wurde. Bach führte die schwierigsten seiner eigenen Compositionen mit der größten Leichtigkeit und Feinheit gewöhnlich in sehr lebhaftem Zeitmaße aus; zum Einstudiren derselben aber nahm er häufig noch die Nacht zu Hülfe. Ebenso vollendet wie sein Clavierspiel war auch sein Spiel auf der Orgel, und seine Füße imitirten dabei selbst jeden Vorschlag, jeden Mordent und jede Verzierung der Finger, ja er führte auf dem Pedale sogar längere Doppeltriller aus, während beide Hände gleichzeitig ebenfalls in voller Arbeit waren. Ebenso soll er die Register der Orgel so sinnreich zu benutzen und zu verbinden gewußt haben, daß auch das unvollkommenste Instrument solcher Art unter seinen Händen eine hinreißende Macht über die Zuhörer gewann."

Damit schließt der Abschnitt vom strengen contrapunctischen Orgelstyl. Mit dem folgenden geht der Verfasser zu den Schülern des alten Bach, als Begründern des freieren Clavierstyls über. Unter diesen stehen die Söhne des Altmeisters, Wilhelm Friedemann, und Carl Philipp Emanuel Bach hehr und glänzend oben an.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Leipzig.

Das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8. October fand dies Mal, nicht wie bisher Sontags, sondern Donnerstags statt. Diese Einrichtung wurde getroffen, um Collisionen mit dem Theater zu vermeiden. Das Programm enthielt, von Instrumentalwerken: zur Eröffnung das Concert in G dur für Streichinstrumente von J. S. Bach, und als zweiten Theil die C moll-Symphonie. Die Solovorträge (im ersten Theile) für Gesang und für Violine bestanden in Arien aus „Judas Maccabäus" und der „Schöpfung", gesungen von Frl. Euphrosyne Parepa aus London, so wie in dem A moll-Concert von Viotti, vorgetragen vom Concert-M. Ferdinand David. Frl. E. Parepa erwies sich als anerkennenswerthe Coloratursängerin mit vollem, reinem Tonklange und großer Weichheit der Stimme, welcher von Natur aus eine gewisse Wärme nicht zu mangeln scheint, obschon letztere in den obengenannten Arien durch den Vortrag der Künstlerin nicht zur rechten Geltung kommen wollte. Auch bedünkte es uns, als ob die verschiedenen Tonregister noch nicht genug gegen einander an Klang und Kraft ausgeglichen wären. Uebrigens versparen wir unsere definitive Meinung über das Talent Frl. Parepa's bis zu mehrmaligem Anhören und constatiren fürs Erste nur das unleugbare Dasein von Begabung und Schule, sowie den wohlverdienten Beifall und den, wie uns schien, besonders durch Landsleute der Künstlerin unterstützten, Hervorruf, welcher den Ausführungen folgte. Bemerkenswerth ist noch, daß Frl. Parepa die erste Arie englisch, die zweite deutsch in correcter deutlicher Aussprache sang. Ausnahmsweise kann man sich den Gesang in fremder Sprache wohl einmal gefallen lassen. Der Solovortrag des Hrn. Concert-M. F. David war, wie immer, von musterhafter, schulgerechtester Ausführung. Die Reinheit der Intonation in allen möglichen Höhen, die Abwechselung und Feinheit in den Schattirungen seines Spiels bis zum coquetten pp herab, der effectvolle, wohlberechnete Schwung können wahrlich in Erstaunen setzen, und zwingen den Zuhörer zu unwillkürlicher Bewunderung der Kunsthöhe des Meisters. Die von ihm mit kunstreicher Hand eingelegten brillanten Passagen und Fermaten gaben der etwas schon veralteten Viotti'schen Composition ein modernes Ansehen. Die Leistungen des Orchesters unter Direction des Capellmeisters C. Reinecke waren vortrefflich. Besonders ist das schöne, in Bogenführung wie Abschattung wundersam übereinstimmende Spiel der Streichinstrumente hervorzuheben und wol im Stande auf Fremde, die es zum ersten Male hören, einen imposanten Eindruck zu machen, selbst dann, wenn sie durch den längsterworbenen Ruf der Abonnementconcerte darauf vorbereitet sind. Vorzüglich fühlten wir uns ergriffen von der massenhaften und dennoch bis in die feinsten Nuancen harmonirenden Ausführung des Bach'schen Concerts. Die Symphonie wollte uns schon etwas weniger befriedigen, und schien es uns, als ob im ersten Satze der Einsatz der Trompeten ein paar Mal nicht ganz tadelfrei, so wie das Tempo des Finals vielleicht ein ganz klein wenig zu langsam gewesen sei. Was den allgemeinen Charakter dieses Concerts betrifft, welcher sich in der entschiedenen Auswahl von lauter Compositionen musikalischer Erzväter ausspricht, so sind wir mit einer solchen logischen Zusammenstellung vollkommen einverstanden, vorausgesetzt, daß in den folgenden Concerten in ebenso consequenter und einheitlicher Weise, wie hier, auch späteren Epochen und neueren Kunststylen Rechnung getragen werde. — v. A.

Leipzig. Hr. Organist Gustav Merkel aus Dresden ließ sich am 10. d. M. vor einem geladenen Kreise von Musikkennern auf der prächtigen Orgel unserer Nicolaikirche hören. Außer der „Passacaglia", der „G moll Fuge" und dem Choralvorspiele zu „Schmücke dich, o liebe Seele" von J. S. Bach, trug er noch von eigenen Compositionen vor: Op. 35 „Adagio im freien Styl", aus Op. 32 Choralfuge zu fünf Stimmen („Jesus meine Zuversicht") und die Preissonate zu vier Händen mit Doppelpedal. In der Ausführung der Letzteren wurde er von Hrn. G. A. Thomas unterstützt. Hr. Merkel gab uns demnach Gelegenheit, ihn nach zwei Seiten hin kennen zu lernen, als Virtuosen und als Componisten, und zeigte sich in beiden Sphären als ein tüchtiger, gediegener Künstler. Als Orgelspieler hat Hr. Merkel die vollständigste Meisterschaft erreicht, denn sein Spiel, wie die Behandlung der Register erwiesen sich als außerordentlich glänzend. Namentlich versteht er es vortrefflich, schöne, wahrhaft überraschende Tonabschattungen zu erzielen, wie solche sich z. B. in dem wunderbar wirkenden Wechsel der Aeolsstimmen mit den Flöten- und Trompetenregistern oder in der sinnigen Verbindung der Ersteren mit den zweiten (im „Adagio im freien Styl") kund gaben. Sein durchaus orgelmäßiger, gebundener Vortrag gehört zu den soliden, ächt künstlerischen, und blendet derselbe auch nicht durch äußerliche Kraft-Effecte, so vermag er doch dem Hörer nach und nach mit sich fortzureißen, daß man am Schlusse wie aus einem schönen Traume zu erwachen glaubt. Als Componist bot er uns im genannten Adagio äußerst sinnige, aufs Zarteste und Lieblichste durch- und ausgeführte Gedanken, so wie nachher mächtige Kraft und großartige Erhebung des Geistes in der Preissonate, welche unstreitig unter den neuern Werken für die Orgel wol mit zu den vorzüglicheren zählen dürfte. Allerdings gehören, um dieselbe zur rechten Geltung zu bringen, zwei solche ebenbürtige Orgelspieler als die HH. Merkel und Thomas dazu, aber dadurch hatte diesmal das Ganze auch seinen Gipfelpunct erreicht. Die Choralfuge des Vortragenden, obschon ein ganz tüchtiges, abgerundetes Tonstück, mußte selbstverständlich einem so bedeutenden Werke gegenüber in matterem Lichte erscheinen. Unter den vorgeführten Bach'schen Compositionen dünkt es uns schwer zu ent-

scheiden, welcher ein Vorzug gebühre, weil der Vortrag derselben fast als überall gleich gelungen zu bezeichnen sein möchte. Dürfen wir aber unseren individuellen Eindruck als maßgebend annehmen, so wenden wir unsere Vorliebe der Gmoll Fuge zu. Nach Beendigung der Vorträge sprachen mehrere unserer musikalischen Notabilitäten Hrn. Merkel ihren herzlichen Dank aus für den gebotenen wahrhaften Kunstgenuß. β—.

Berlin.

Ich sah und hörte — oder um bescheidener zu sein, wir sahen und hörten — oder um am bescheidensten zu sein, Referent sah und hörte Frl. Euphrosine Parepa, die in Londoner Blättern so gerühmte englische Gesangscelebrität, in drei Rollen, als „Lucrezia Borgia", „Norma" und „Königin der Nacht". Wenn es wahr ist, was Jemand von Gewicht gesagt hat, daß, wer in einem Stücke vor allen Anderen sich auszeichne, ein Genie sei, so mag schechtweg Frl. Parepa nach englischen Begriffen vielleicht als Oratorien- und Concert-Sängerin, aber nicht als dramatische Künstlerin, ein Genie sein, ganz abgesehen, daß sie, was bei sehr wenigen Genies der Fall, ohne hyperbolische Uebertreibung, die Freude und Wonne von Millionen Engländern gewesen ist. Ich sagte, Frl. Parepa sei keine dramatische Gesangskünstlerin. Nach unseren Begriffen bedeutet Drama im eigentlichen Sinne jede Bühnenvorstellung, begreift folglich Poesie, Musik, Tanz, Malerei und Maschinenwesen, mit einem Worte alle combinirten Hebel, die das sogenannte Schauspiel hervorbringen. Hinsichtlich der dramatisch-poetisch-musikalischen Wiedergabe ihrer Partien ist aber Frl. Parepa kein Stern erster Größe. Allerdings vermag sie mit ihrer etwas zum Tremoliren neigenden Stimme, die als biegsamer, lieblich klingender Sopran von über dritthalb Octaven erscheint, die Hörer zu fesseln. Ist ihre Coloratur auch nicht so keck und blendend um augenblicklich und stets zu zünden, so weiß sie doch in derselben fließende Gewandtheit mit Correctheit zu verbinden. Von einer Sängerin ersten Ranges jedoch — als eine solche schickten die englischen Zeitungen Frl. Parepa in die Welt — verlangen wir außerdem noch vom dramatischen Standpuncte aus, eine charakteristische Erfassung des Stoffes in der Rolle, Glut und Leidenschaft in der Durchführung, ausgebildete Mimik und hervorragendes Spiel. Da dies Alles bei Frl. Parepa nicht vorhanden, so kann sie auch für uns Deutsche kein Spiritus asper sein. Dessenungeachtet gestehen wir, daß der Beifall für vieles trefflich Geleistete in den drei Vorstellungen ein wohlverdienter war. Als „Königin" der Nacht" hatte sie, was seit Frau Köster's Abgang nicht dagewesen, das Opernhaus bis auf den letzten Platz gefüllt. Frl. Parepa sang auch die beiden einst für einen seltenen Umfang (dreigestrichenes F) und für seltene Volubilität geschriebenen Arien der „Königin der Nacht", welche sich trotz allen ernsten Anläufen stets in sorglose Cadenzen, Triller und Staccatos verirren, mit ausnahmsweiser Macht des Tones, so daß wir, wenn auch in den hohen und höchsten Lagen nicht Alles untadelhaft rein gefunden wurde, doch eine solche Stimme als „Königin der Nacht" noch nicht gehört hatten. Nur wünschten wir für die Folge, bei etwa ferneren Aufführungen der Zauberflöte, daß, mit decenter Beobachtung des Angemessenen, Weglassungen und Veränderungen zur Nothwendigkeit würden. Wozu solche Schwindel erregende Kehlgymnastik, die noch dazu in den allerseltensten Fällen glückt. —

In einer Soirée populaire et musicale des Hrn. Alfred de Caston am 4. October (Kroll's Theater) hörten wir Solovorträge auf der Violine und Harfe durch Hrn. Concert-M. J. Oertling und den elfjährigen Fr. Pönitz. Hr. Oertling, welcher bereits seit der Sommersaison als Concertmeister an der Spitze des Kroll'schen Orchesters steht, spielte von sich eine Concertpolonaise mit Orchesterbegleitung. Als Concert- und Bravourstück ist diese Composition ebenso effectvoll wie dankbar. Hr. Oertling, zu den ersten Concert- und Sologeigern Berlins gehörend, bekundete in dem Vortrage seiner packenden Composition eine ungemein große Technik und solide Auffassung. Seine Cantilene ist weich und ansprechend und sein Ton so groß, daß er mit demselben die häufig starkorchestrirte Begleitung vollkommen beherrschte. Das sehr zahlreich versammelte Publicum spendete Hrn. Oertling, so wie auch dem sehr vorgeschrittenen Spiel des kleinen Pönitz, wiederholten und reichen Beifall. Hr. Director Engel, Besitzer des Kroll'schen Theaters, unermüdlich darin, dem Publicum stets neue, gediegene Sachen in der größten Abwechselung vorzuführen, hat auch in der bevorstehenden Wintersaison dafür gesorgt, daß das Kroll'sche Theater der besuchteste Ort des Berliner- und Fremden-Publicums werden wird. Th. Rode.

Weimar.

Ehe ich meine regelmäßigen Berichte über unsre musikalischen Erlebnisse wieder aufnehme, sei es mir gestattet, Ihnen einen kurzen Abriß von dem musikalischen Theile der 8. Versammlung der deutschen Kunstgenossenschaft (Mitte August) mitzutheilen. Die fremden Gäste wurden am Vorabend des Festes durch den Götze'schen Gesangverein mit Franz Abt's: „Gott grüße dich" bewillkommnet, woran sich, nach Dr. Köster's Bewillkommnungsrede, Liszt's „Vereinslied" von Hoffmann von Fallersleben schloß, welches großen Enthusiasmus erregte und mehrmals wiederholt werden mußte.

Das Festconcert im Belvedere, unter Musikdirector E. Stör's Leitung, bot folgende Piecen: Tannhäusermarsch, Liszt's „Vereinslied" (auf Verlangen), Stör's beliebte Festpolonaise und neuer Festmarsch (eine vorzügliche Composition), Liszt's Schmitterchor, das 1. Finale aus Lohengrin und die Curyanthe-Ouverture. Leider kamen wegen ungünstiger Aufstellung der musikalischen Kräfte einzelne Werke nicht zur vollkommnen Geltung. Abends, beim solennen Fackelzuge nach den Dichterdenkmälern, erwarb sich der Götze'sche Gesangverein neues Verdienst durch ausgezeichnete Wiedergabe zweier effectvoller Compositionen von Carl Götze und der Mendelssohn'schen Künstlercantate. Bei dem allgemeinen Volksfeste im Parke zu Weimar muß Stör's Musik zu dem Genast'schen Festspiele: „Der Deutschen Hort," worin auch die Musik die ihr gebührende Stelle unter den Künsten einnimmt, besonders gerühmt werden. Bei dem Zuge der Künstler auf die Wartburg interessirte uns besonders ein trefflicher Festgruß von dem Hofcantor Müller-Hartung, worauf die musikalische Unterhaltung mit dem Tannhäusermarsch passend eröffnet wurde. Hierauf excellirte Hr. Niemann, indem er auf eine Melodie Marschner's aus dem Templer und der Jüdin einen gelungenen Text improvisirte und großes Entzücken hervorrief; auch Frau Schlegel-Köster trug zum Gelingen des Festes das Ihrige bestens bei. In dem Festspiele: „Don Juan in der Unterwelt" von Franz Dingelstedt (Musik von Stör) wollte es uns durchaus nicht behagen, Wagner's Pilgerchöre aus dem Tannhäuser parodirt zu sehen. Unter den anwesenden Malern erregte ein talentvoller Geiger — der Name desselben ist uns leider entfallen — mit Ernst's Carneval von Venedig und Prume's Melancholie besonderes Interesse. Manche der Festgäste mochten sich allerdings die musikalischen Aufführungen unter Liszt's Direction großartiger gedacht haben, aber da der sehnlich Erwartete nicht erschien, so mußte man sich natürlich mit demjenigen begnügen, was unter den jetzigen beschränkten Verhältnissen möglich ist. — — —

Das Hoftheater wurde am 3. September eröffnet; es kamen bisher die Opern: Hugenotten, Robert der Teufel, die Jüdin, Tannhäuser und Zampa zur befriedigenden Darstellung. An die Stelle des Bassisten Wallenreiter ist Hr. Lipp aus Stuttgart eingetreten, und es hat sich derselbe schnell die Gunst des hiesigen Publicums zu erwerben gewußt. —

Am 13. September veranstaltete Frau Capellmeister Minna Wertig ein besuchtes Concert in der Stadtkirche, das besonders durch

Töpfer's Mitwirkung ein erhöhtes Interesse erhielt. Es spielte derselbe zwar nur einmal (körperlich leidend verließ der Altmeister des deutschen Orgelspiels nach der ersten Nummer die Orgel und Kirche, Gottschalg sah sich genöthigt, die Accompagnements zu übernehmen), aber seine Improvisation über ein höchst originelles Thema war sehr bedeutend und effectvoll. Die sich hieran knüpfende Fuge war über ein Bach'sches Thema. Frau Wettig war besonders gut disponirt und sang die Hymne von Mendelssohn und das Ave Maria von Gounod (die Harfenpartie wurde von Hrn. Hofmusikus Müller recht brav ausgeführt, wogegen die Violinpartie von Hrn. Freiberg executirt wurde) besonders befriedigend. Außerdem hörten wir noch von der Künstlerin: geistliche Lieder von Beethoven und Franck. Hr. Hofmusikus Freiberg erwies sich in dem Vortrage des Beethoven'schen Larghetto's (aus dem Violinconcert) und des Andante von Mendelssohn als ein begabter Schüler des Kammermusikus Waldrül. A. W. G.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frl. Adeline Patti setzt ihr Gastspiel in Hamburg mit ununterbrochenem günstigem Erfolge immer noch fort.

— Frl. Desirée Artôt hat ihr Gastspiel in Cöln am 6. October begonnen und ist bereits als Rosine im „Barbier" und als Maria in der „Regimentstochter" aufgetreten.

— Prume, der Sologeiger des Königs der Belgier, Vivier und Batta halten sich gegenwärtig in Paris auf. Die beiden Letzteren concertirten vorher in Ems.

— Marchesi hat sich in London niedergelassen, um dort in den Concerten und im Theater mitzuwirken. Nebenbei will er Unterricht ertheilen. Daselbst ist für die Monate August und September 1864 Frl. Carlotta Patti für die Concerte von Mellon im Coventgardentheater mit 50,000 Frcs. engagirt worden.

— Für die Darmstädter Bühne ist Frl. Stöger gewonnen worden, die auch bereits als Margarethe in Gounod's „Faust" aufgetreten ist.

— Pasdeloup wird seine populairen Concerte in Paris am 20. October beginnen.

— Eine junge Amerikanerin Miß Harris, deren Fähigkeiten nicht unbedeutend sein sollen, wird zum ersten Male in der „Nachtwandlerin" in New-York auftreten.

Musikfeste, Aufführungen.

— In Berlin hat sich eine „Gesellschaft der Musikfreunde" gebildet, die unter dem Protectorate Sr. Hoheit des Fürsten Friedr. Wilh. Constantin zu Hohenzollern-Hechingen und unter dem Patronate der HH. Obertribunalrath Bloemer, Geh.-Rath Dr. Böckh, Director Peter v. Cornelius, Hofcapellmeister Dorn, Staatsminister a. D. von der Heydt, General-Musikdirector Meyerbeer, Ober-Bürgermeister Seydel, Professor Julius Stern, Musikdirector Weitzmann und Professor Werder stehend, in dem bevorstehenden Winter einen Cyclus von vier Instrumental- und Vocal-Concerten unter der technischen Leitung des Hof-Pianisten H. v. Bülow, unter Hinzuziehung einheimischer und auswärtiger Künstlerkräfte, veranstalten und ihre Aufführungen im Saale der dortigen Singakademie abhalten wird.

— Am 4. October fand im Stadttheater zu Zittau eine Musikaufführung des dortigen Gesangvereins „Orpheus" unter Cantor Fischer's Leitung statt. Der erste Theil des Programms brachte Mendelssohn's „Walpurgisnacht" und der zweite Ouverture, Zwischenact, Spinnerlied, Ballade mit Chor und Duett („Wie aus der Ferne längstvergang'ner Zeiten" ꝛc.) aus dem „fliegenden Holländer" von Wagner. Die Gesangssoli wurden durch Frl. Melita v. Alvsleben und einigen Dilettanten ausgeführt.

— Unter den Novitäten, welche Hellmesberger in seinen Quartettproductionen in Wien vorführen wird, sollen sich auch zwei handschriftliche Quartette aus dem Nachlasse von Franz Schubert befinden.

— Am 4. October gab der Rheinische Sängerverein, der aus den Männergesangvereinen in Cöln, den Liedertafeln von Aachen, Crefeld, Elberfeld, der Concordia in Bonn und dem Männergesangvereine in Reuß besteht, sein erstes Concert. Der Chor bestand aus 275 Sängern, wovon 128 auf die Tenore und 147 auf die Bässe kamen. Zur Aufführung gelangten u. A. zwei neue eigens für das Fest bestimmte Compositionen von F. Hiller u. F. Lachner, und wirkte außerdem noch Frl. Georgine Schubert mit.

— In Berlin fand am 10. October ein Concert des Carlberg'schen Orchestervereins in der Singakademie statt, in welchem u. A. zum ersten Male Gade's Ballade „Erlkönigs Tochter" und Ouverture zu „Vineta" von Würst zur Aufführung kamen.

— Mendelssohn's „Oedipus in Kolonos" wurde in Dresden am 30. September zum ersten Male aufgeführt.

— Bei dem großen Sängerkampfe in Brüssel am 26. Sept. betheiligten sich nicht weniger als 36 belgische, 8 deutsche und ebenso viele französische Gesellschaften. Von den belgischen Vereinen hat der aus Ath, von den französischen die Union Chorale von Lille und von den deutschen Aachen den ersten Preis erhalten.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Das Victor-Emanuel-Theater in Neapel ist mit Ferrari's Oper: „Die letzten Tage von Suli" eröffnet worden. Unter den ausübenden Mitgliedern wird besonders Florenza gelobt, der, was Stärke und Umfang der Stimme betrifft, in seiner Art vielleicht einzig dastehen soll. Auch wird ihm eine vortreffliche Schule nachgerühmt.

— In Rom ist die Opernsaggione mit Meyerbeer's „Robert" eröffnet worden.

— Die große Oper in Paris hat eine fünfactige Oper von Mermet: „Roland in Roncevaux" angenommen.

— Auber hat trotz seines hohen Alters noch eine Oper vollendet: „Die Braut des Königs von Garbes", zu welcher die Proben bereits in der Opera comique in Paris begonnen haben.

— Verdi's neueste Oper: „La forza del destino", hat trotz der Mitwirkung der Benbozzi und Graziani's in Triest vollständig Fiasco gemacht.

Im Wiener Hofoperntheater werden nächstens Adam's „Postillon von Lonjoumeau" und Gluck's „Iphigenie in Aulis" in Scene gehen, und im Carltheater bereitet man noch zwei Operetten eines Wiener Componisten, des Capellmeister Storch: „Romeo und Julie" und „Das Festkleid" vor. Auch das Hofoperntheater gedenkt die Oper „Concino Concini" des Wiener Thomas Löwe zur Aufführung zu bringen. Ueberhaupt soll Hr. Salvi den Grundsatz ausgesprochen haben, jährlich das Werk eines Wiener Componisteurs in Scene zu setzen. Die vorlige Presse bemerkt hierzu: „Also Hr. Salvi hat sogar — Grundsätze?"

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Dr. W. Stade in Altenburg ist von dem regierenden Herzog Ernst zum Hofcapellmeister ernannt worden.

— Der Clavierfabrikant Bösendorfer in Wien hat vom Herzog von Sachsen Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Musikdirector Rabe aus Lenzburg in der Schweiz, Hr. John, Musikdirector aus Halle, Hr. Dr. Naumann, Musikdirector aus Jena, Hr. Gehlert aus Chemnitz, Hr. Cantor Finsterbusch aus Glauchau, Hr. Albert Steiner, Musiklehrer aus Prag, Hr. Organist Merkel aus Dresden, Frl. Euphrosine Pareya aus London, Hr. Musiklehrer Marschall aus Meiningen.

Todesfälle.

— Am 18. September starb nach nur achttägigem Krankenlager H. A. Wollenhaupt in New-York am Typhus. Er ist bekannt als Claviercomponist und war auch Mitarbeiter dieser Blätter. Eine große Menge von Leidtragenden hatte sich versammelt, um ihm die letzte Ehre zu erweisen. Der bedeutende Gesangverein in New-York, der Liederkranz und viele Musiker brachten ihm eine Trauermusik. Alle Musikalienhandlungen und die Claviergeschäfte hatten ihre Handlungen geschlossen.

Vermischtes.

— In Stralsund wird eins der Dramen unseres Mitarbeiters Peter Lohmann „Der Eiferer“ in kürzester Zeit zur Aufführung vorbereitet.

— In New-York ist eine neue Theater-Zeitung erschienen: „The Stage“ (Die Bühne), die aber in ihrer Probenummer mehr versprochen haben soll, als sie wirklich hält.

— Einer Zeitungs-Notiz zufolge bestehen gegenwärtig in Berlin nicht weniger als 84 Männergesangvereine, und dabei zweifelt der betreffende Correspondent noch immer an der Vollständigkeit des von ihm gegebenen Verzeichnisses.

— Um die Directorstelle an dem neu errichteten Conservatorium der Musik in Palermo zu besetzen, wurde der Concurs ausgeschrieben. Unter anderen Bewerbern meldete sich auch der Operncomponist Petrella, und da die Ernennungs-Commission von einem Jeden eine Compositionsprobe im strengen Style verlangte, erhielt derselbe den Auftrag, einen Canon und eine Doppelfuge auszuführen. Petrella aber, sobald ihm dies mitgetheilt wurde, nahm, wie er sagte, aus Indignation sein Gesuch wieder zurück und dies Verfahren giebt verschiedenen Blättern Veranlassung, ihre sehr getheilten Ansichten darüber laut werden zu lassen. Indem nämlich die Einen behaupten, eine solche Arbeit wäre für Petrella eine zu harte Nuß gewesen, meinen die Anderen, es sei von der Commission unrecht, einem als Operncomponisten bekannten Manne eine solche Arbeit zu übertragen.

— In Italien, und besonders in Florenz und Lucca, findet deutsche Musik immer mehr und mehr Eingang. Fast in allen Concerten nimmt dieselbe den ersten Platz ein. So sind z. B. in den drei letzten Prüfungsconcerten des Florentiner Musikinstituts als vorzüglich gelungen die Ausführungen folgender Werke belobt worden: Die Ouverturen aus „Zauberflöte“ und „Coriolan“, Symphonie (Op. 95) von Haydn, zwei Gesangs-Nummern aus der „Schöpfung“ und eine desgleichen aus den „Jahreszeiten“, Ave Maria von Cherubini, sowie von Instrumentalsätzen: Spohrs Nonett, die Sonate op. 24 von Beethoven für Pianoforte und Violine und ein Concert für Violine von Vieuxtemps. Die Quartettgesellschaft in Florenz kündigte zum 11. d. M. eine Matinée an, in welcher unser Landsmann Th. Ritter das Cmoll-Trio (Op. 66) von Mendelssohn und das Rondo brillant (in Es dur) von Weber spielen soll. Auch für die Folge werden Compositionen von Beethoven (Op. 4 und 74), von Hummel (Septuor) und Spohr (Doppelquartett Op. 65) daselbst vorbereitet. — Desgleichen kamen in den Concerten der Quartettgesellschaft in Lucca Tonwerke für Quartett und für Pianoforte von Beethoven, Mendelssohn und Chopin, so wie das Concert von Weber und die Coriolanouverture zur Aufführung. Man ersieht daraus, daß auch den Italienern der frühere, sinnlose Kling-Klang und Sing-Sang nach und nach langweilig zu werden beginnt, und sie sich nach gesünderer Geisteskost sehnen. Glück zu diesem heilsamen Umschwunge jenseit der Alpen!

— So eben ist der neunte Jahresbericht des Wiener Männer-Gesangvereines erschienen, verfaßt von dem derzeitigen Schriftführer desselben, Dr. H. v. Billing. Die Brochure enthält die Facta des verflossenen Jahres. Die Darstellungsweise, der leichte, faßliche und anziehende Styl, welcher zuweilen selbst mehr oder minder poetischen Anflug nimmt, macht diesen Jahresbericht zu einer ganz angenehmen Lecture. Mit besonderem Vergnügen wird der Leser ersehen, daß der Wiener Männer-Gesang-Verein sich gern allüberall betheiligte, wo es galt Deutschlands dahingeschiedene große Künstler und Dichter zu ehren. Nicht nur, daß der Verein, nach wie vor, vor Allem seine Thätigkeit dem von ihm ins Leben gerufenen Schubert-Fonde zuwendete, an dem sich selbst das ferne St. Petersburg, nach dem Beispiele der Großfürstin Helene, betheiligte, und welcher bereits bis auf 14,000 Fl. angewachsen ist, so wurden in diesem Jahre ebenfalls Beiträge entrichtet zu Denkmälern für Marschner und Uhland. Auch wohlthätige Zwecke hat der Verein, wie in vergangenen Jahren, so heuer verfolgt. Unter den vielen Concerten und sonstigen Aufführungen nehmen wol die beiden großartigen Volksconcerte im Prater am 31. Mai und 19. Juli die ansehnlichste Stelle ein. Sodann verdienen Erwähnung die brillanten Vereinsconcerte im großen Redoutensaale am 14. December und 15. März, die Fest-Liedertafeln, so wie die großen Sängerfeste außerhalb Wiens, namentlich in Stockerau, Oedenburg und Preßburg, an denen sich der Verein mehr oder minder zahlreich betheiligte. — Als Beispiel des fröhlichsten ausgelassensten Humors verweisen wir die Leser auf die wirklich piquante Darstellung des vom Vereine begangenen Faschings- oder Narren-Abends vom 2. Februar (S. 12 ff.). Das Büchlein, schon eine angenehme Gabe für Leser überhaupt, erregt gleichfalls, wie man sieht, in kunsthistorischer Beziehung Interesse. Aus den Programmen ist im Ganzen ein gutes Streben ersichtlich; nur machen wir den Verein darauf aufmerksam, mit noch größerer Unparteilichkeit die hervorragenden Erscheinungen zu berücksichtigen. Es war uns auffällig, manches Derartige geradezu ignorirt zu sehen. —

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's
Quartette
für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Stimmen. Einzel-Ausgabe. Nr. 1—17.

Nr.	Rthlr.	Ngr.	Nr.	Rthlr.	Ngr.
1. F dur. Op. 18. Nr. 1	n. 1	—	9. C dur. Op. 59. Nr. 3	n. 1	3
2. G dur. - 18. - 2	n. —	24	10. Es dur. - 74. . .	n. 1	—
3. D dur. - 18. - 3	n. —	27	11. F moll. - 95. . .	n. —	27
4. C moll - 18. - 4	n. —	27	12. Es dur. - 127. . .	n. 1	12
5. A dur. - 18. - 5	n. —	27	13. B dur. - 130. . .	n. 1	12
6. B dur. - 18. - 6	n. —	24	14. Cis moll. - 131. . .	n. 1	15
7. F dur. - 59. - 1	n. 1	12	15. A moll. - 132. . .	n. 1	12
8. E moll. - 59. - 2	n. 1	—	16. F dur. - 135. . .	n. 1	—

Nr. 17. **Grosse Fuge.** B dur. Op. 133. n. 27 Ngr.

Nr. 15 und 16 können vorläufig einzeln nicht abgegeben werden.

Sämmtliche Quartette in vier brochirten Bänden n. 16 Thlr. 21 Ngr.
(Jede Stimme bildet einen Band.)
Dieselben in vier eleganten Sarsenet-Bänden mit Golddruck . . . . . n. 18. Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, den 1. October 1863.

Breitkopf und Härtel.

Im Verlage von **Gustav Heckenast** in Pest ist erschienen:

Symphonie in D moll
für grosses Orchester
von
Robert Volkmann.
Op. 44.

1.) Partitur Pr. 4 Thlr. 20 Ngr. od. 7 fl. Oe. W.
2.) Orchesterstimmen compl. Pr. 8 Thlr. od. 12 fl. Oe. W.
3.) Orchesterstimmen einzeln:
Violino I Pr. 20 Sgr. od. 1 fl. Oe. W.
Violino II, Viola, Cello, Basso à 15 Sgr. od. 75 Kr. Oe. W.
4.) Clavierauszug à 4 mains eingerichtet vom Componisten 2 Thl. 20 Sgr. od. 4 fl. Oe. W.

Im Verlage von **Rob. Forberg** in Leipzig erschien soeben und ist durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Zabel, C., Jubel-Marsch zur Feier der Völkerschlacht b. Leipzig f. Pfte. Mit Pracht-Titelblatt in Farbendruck. Pr. 7½ Ngr.
Dieser Marsch wird bei den Feierlichkeiten in Weimar, Gotha, Breslau, Braunschweig und in mehreren andern Städten aufgeführt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 23. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetzermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition. (Schluß.) — Correspondenz (Leipzig, Berlin, Wien.)— Kleine Zeitung (Tagesgeschichte). — Literarische Anzeigen.

Kunstgeschichte.

C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels und der Claviercomposition. Mit einer Musikbeilage, enthaltend Compositionen von Cl. Merulo, G. Frescobaldi, B. Pasquini und anderen älteren Meistern. Stuttgart. J. G. Cotta. 1863. S. XVI und 244.

(Schluß.)

Rameau's neues System der Harmonielehre, zufolge dessen die dissonnirenden Accorde, als nunmehr selbständig, größere Freiheit in der Verwendung erhielten, führte auch u. A. die Claviercomponisten zur Einführung der volleren Accorde statt der sonst üblichen reellen Mittelstimmen. Daraus aber entwickelte sich das Aufgeben des strengen contrapunctischen Orgelstyles und die Behandlung des Claviers in freierem, gefälligerem Style. Ja, man verlangte sogar schon, daß die Composition auf irgend einem sinnvollen Gedanken beruhen sollte, wie Mattheson 1739 es auch in seinem „Vollkommenen Capellmeister" ausdrücklich betont. „In den Sonaten muß eine gewisse Complaisançe herrschen, die sich zu allem bequemt, und womit einem jedem Zuhörer gedienet ist. Ein Trauriger wird was Klägliches und Mitleidiges, ein Wollüstiger was Niedliches, ein Zorniger was Heftiges u. s. w. in verschiedenen Abwechselungen der Sonaten antreffen. Solchen Zweck muß sich auch der Componist bei seinem adagio, andante, presto etc. vor Augen setzen: so wird ihm die Arbeit gerathen."

Als eigentlicher Reformator des Clavierspiels aber ist Carl Phil. Emanuel Bach zu betrachten. Mit reicher Phantasie begabt, jedoch überzeugt, daß die Kunst des Contrapunctes durch seinen Vater zu möglichster Vollendung geführt sei, brach er sich eine andere Bahn, indem er dem Clavierspiele eine neue Richtung gab. „Er beschäftigte sich demnach ganz besonders mit den Grundsätzen des „Accompagnements," nach welchen eine hervortretende Hauptmelodie zwar harmonisch unterstützt, jedoch nicht von eben so bedeutenden selbständigen Stimmen umgeben wird, ergründete den Charakter der leichtverhallenden Töne des Clavichordes, ließ in seinen in diesem Sinne geschaffenen Compositionen melodisch und rhythmisch ansprechende Melodien auftreten, auf die mannigfaltigste Weise gebrochene oder arpeggirte Accorde ertönen, effectvolle und doch leicht ausführbare Passagen dahin rollen, die schüchternen Töne des Clavichordes oft durch Vorschläge, Mordenten und Triller mehr hervortreten und trachtete vorzüglich dahin, durch seine Compositionen sowohl, wie durch seine Vorträge auf das Gemüth der Zuhörer zu wirken. Die Form, welche er in seinen zahlreichen, zum Theil auf eigene Kosten herausgegebenen Claviercompositionen am meisten und glücklichsten bearbeitete, war die der Sonate, und er war es, welcher in beharrlicher Ausdauer dieselbe endlich zu einem aus drei Sätzen bestehenden Tonstücke gestaltete, deren erster, in oben erwähnter Sonatenform, den Zuhörer zum Vertrauten eines warm und lebendig ausgesprochenen Seelenzustandes macht, während der zweite, das Adagio oder Andante, jene Gemüthsstimmung im Gegensatze zu den beiden anderen in ruhigerer Auffassung beleuchtet, und der dritte, das Finale oder Rondo, dieselbe eindringlich und wiederholt in gesteigerter Bewegung zum Ausdruck bringt. Ein charakteristischer Hauptgedanke in der Haupttonart ist der Träger des ersten Satzes, ein gegensätzliches zweites Thema ist in demselben jedoch noch nicht vorhanden, es wird durch den modulatorischen Gegensatz ersetzt, indem die bewegteren Gänge des ersten Theils der Sonate sich nach der Tonart der Oberdominante, oder bei Sätzen in einer Molltonart auch nach der parallelen Durtonart wenden und denselben darin beschließen; der zweite Theil wird sodann nach einer thematischen Bearbeitung der vorhergangenen Motive und nach der Wiederkehr des Hauptgedankens ähnlich wie der erstere fortgeführt, nunmehr aber in der Hauptonart beendet. Ebenso gab Emanuel Bach dem „Rondo", in welchem das Hauptthema in der Haupttonart nach verschiedenen modulirenden Zwischensätzen drei Mal oder öfter noch wiederkehrt, zuerst die Ausdehnung und Selbständigkeit eines für sich bestehenden verständlichen Tonstückes. Wir finden dergleichen in seinen sechs Sammlungen von Claviersonaten, Rondos und freien Phantasien. Emanuel gebraucht bald den zwei-, bald den drei- und vierstimmigen Satz zur Fortführung seiner Ideen, unterstützt zuweilen eine Hauptmelodie nur durch die Baßstimme, giebt aber oftmals dem Claviere auch vollere und kräftigere Accorde zur Ausführung."

Ebenso förderlich, wie durch seine lebensfrischen Compositionen, wirkte Emanuel Bach auf das Clavierspiel auch in poetischer Hinsicht durch sein Beispiel, seinen Unterricht, und be-

sonders durch sein berühmtes Werk: „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen.“ In demselben behandelt er die Regeln des Fingersatzes (nach den Grundsätzen seines großen Vaters), die Ausführung der verschiedenen Manieren oder Verzierungen, den guten Vortrag, die Haltung der Hände u. s. w. Im zweiten Theile dieses Werkes, — welcher die Lehre vom Accompagnement und der freien Phantasie zum Gegenstand hat, enthält die Einleitung folgende Worte, welche wir besonders deshalb anführen wollen, weil sich dieselben auch auf unsere jetzige Zeit anwenden lassen, und so manchen Herren beweisen können, daß Emanuel Bach wol — seiner Zeit gemäß — einen Zopf trug, keineswegs aber ein Zopf war. „Der heutige Geschmack (sagt er nämlich) hat einen ganz anderen Gebrauch der Harmonie als vordem eingeführt. Unsere Melodien, Manieren und der Vortrag erfordern daher oft eine andere Harmonie, als die gewöhnliche. Diese Harmonie ist bald schwach, bald stark, folglich sind die Pflichten eines Begleiters heut zu Tage (2. Aufl. 1797) von einem weit größeren Umfange als ehemals, und die bekannten Regeln des Generalbasses wollen nicht mehr zureichen und leiden auch oft eine Abänderung.“ Und weiterhin: „Durch eine richtige Kenntniß und einen muthigen Gebrauch der Harmonie wird man Meister aller Tonarten, und erfindet sodann auch im galanten Styl Modulationen, die noch nicht dagewesen sind. Auf eine gefällige und überraschende Weise kann der gebildete Musiker sogar auch in gearbeiteten Stücken moduliren, wohin er will, denn „Klugheit, Wissenschaft und Muth leiden keine solche eingeschränkte Ausweichungen, dergleichen unsere Alten vorschrieben.“

Emanuel Bach zog es bis zu seinem Tode (1788) noch vor, auf einem guten Clavichorde zu spielen, obwohl die von Silbermann um das Jahr 1746 erfundenen Fortepianos in Flügelform schon ziemlich allgemein beliebt waren. Die tafelförmigen Instrumente mit gleichem Mechanismus wurden zuerst um 1758 von Friederici in Gera gebaut, und hießen anfänglich Fortbien, zum Unterschiede von jenen Instrumenten.

Wie jeder vorwärtsstrebende Geist hat auch Eman. Bach von den Kritikastern s. Z. viele Kränkungen erfahren; sie warfen ihm seinen „leichten, ungelehrten Styl“, und seine „als Härten erscheinenden“ harmonischen Kühnheiten vor. Nil novum supter solem! Allein das Gift jener Zoylusse ist im chemischen Kolben der Zeit in Nichts verdunstet, während Em. Bach's Verdienste um das Clavierspiel immer höhere Würdigung fanden; jene sogenannten „Härten“ aber den späteren großen Meistern zu Mustern dienten, und in unsere Harmonielehre aufgenommen sind. Sapienti sat!

Noch freiere Behandlung der Form findet sich in den sogenannten „galanten“ (d. h. modischen) Compositionen eines anderen Sohnes vom großen Bach, nämlich Johann Christian's oder des englischen Bach (unter welchem Namen er bekannter ist). In den Sonaten desselben zeigt sich zum ersten Male, außer dem Hauptsatze, auch noch ein sehr bestimmt ausgesprochener Nebensatz, so daß wir in dieser Art und Weise schon die später von Mozart festgestellte Sonatenform erkennen.

Der Verfasser schließt die erste Abtheilung der Geschichte des Clavierspiels mit einer sehr interessanten, übersichtlichen Charakteristik der in den älteren Compositionen vorkommenden Tanzformen, nämlich der Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Menuet u. s. w.

Die der streng ernsten Fuge entgegengestellte, vorzüglich von Eman. Bach entfaltete, freier sich bewegende Sonate ward für die folgende Generation der Clavierconponisten zur maßgebenden Form. Haydn und Mozart erkannten beide den Genannten als ihren Vorgänger und Lehrer an, und vollendeten, was er angefangen. Populair und anschaulich schildert der Verfasser die Entwickelung des neueren Pianofortespiels (Mozart bediente sich zu seinen Vorträgen vorzugsweise derartiger von G. A. Stein verbesserter Instrumente) durch die genannten Meister der Kunst. Sehr interessant sind u. A. die wörtlich angeführten Bemerkungen Mozart's (aus seinen Briefen) über die zu schnellen Tempi des Abts Vogler und Abts Sterkel, — woraus der Verfasser ganz richtig folgert, daß Mozart „seine Compositionen nicht in zu schnellem Tempo, sondern stets mit dem innigsten Ausdrucke und feinsten Geschmacke“ vorgetragen wissen wollte.

Mozart verdankt die Claviersonate ihre heutige ausgedehntere Form, sowie er ihr einen bedeutenderen Inhalt verlieh. Noch mehr aber reformirte er die Clavierconcerte, so daß er fast als deren Begründer anzunehmen sein dürfte.

Zu derselben Zeit, wie Mozart in Wien, wirkte Clementi in London, obschon in anderem Sinne. Dittersdorf faßte die Parallele zwischen dem Spiele dieser beiden Meisterkünstler vortrefflich in wenigen Worten ab: „In Clementi's Spiel herrscht blos Kunst, in Mozart's aber Kunst und Geschmack.“

Durch Mozart's Spiel, sowie durch seine Claviercompositionen war besonders der wärmere Vortrag, der leichtere Fluß und die feinere Abrundung der Passagen zur Entfaltung gekommen. Clementi ließ sich die Entwickelung der brillanten Technik, der ganzen von ihm so außerordentlich erweiterten Claviervirtuosität angelegen sein, und dieses bezweckt denn auch vorzüglich sein Hauptwerk: der berühmte „Gradus ad Parnassum.“ „Die Finger werden unabhängig von einander gemacht, ihre gleichmäßige Kraft und Ausdauer befördert und beide Hände in Terzen- und Sextengängen, in rollenden und wogenden Passagen, in gebrochenen Accorden und Octavengängen ausgebildet. In der Stravaganza, Ex. 94, treten drei Noten gegen zwei auf, in der Bizarria, Ex. 95, wird die Quintole durchgeführt; der Canon giebt Gelegenheit, die linke und rechte Hand völlig gleichmäßig zu beschäftigen, und in claviermäßig gesetzten Fugen wird der Spieler auf die Bedeutung der Mittelstimmen aufmerksam gemacht; das Wechseln der Finger bei wiederholten Noten, das Kreuzen der Hände, die Tonleitern, Triolen, Vorschläge, Doppelschläge und Triller finden in den interessanten Tonstücken, von denen oft mehrere eine zusammenhängende Suite bilden, ihre Uebungen, deren Form zuweilen schon in das dramatische Gebiet hinüberschweift, wie in der Scena patetica, Ex. 99.“

Unter den Zeitgenossen der Genannten führt der Verfasser als sich ihnen anschließende Virtuosen und Tonsetzer, Steibelt, Dussek, Pleyel, den Prinzen Louis Ferdinand von Preußen, Wölfl, Wanhal, Kuhlau und einige Andere als besonders ausgezeichnete an.

Aus der Schule Clementi's gingen Cramer, Berger, Klengel und Field hervor, welche ihrerseits wiederum die Kunst der brillanten Technik auf ihre Schüler vererbten: Greulich, Taubert, Dorn, Löschhorn, Felix Mendelssohn, Eckert u. A. erglänzten als Zöglinge Berger's und Klengel's. — Von den Schülern Field's, — des Begründers der Clavierdichtungen elegischen Inhalts, — führt Weitzmann nur den alleinigen Carl Mayer an.

Diese Angabe möchte indeß doch noch eine Vervollständigung erheischen. Aus den Mittheilungen Fachkundiger wissen wir, daß Dubucque in Moskau von Field für seinen besten Schüler gehalten wurde, so wie, daß in Petersburg in den

zwanziger und dreißiger Jahren Glinka als Schüler Carl Mayer's geglänzt hat.

Wir kommen nunmehr zu denjenigen Epochen, in deren geschichtlicher Rubricirung wir mit Weitzmann, wie schon zu Anfang gesagt worden, nicht ganz übereinstimmen.

Beethoven war, unserer Ansicht nach, unbedingt ein Nachfolger Haydn's und Mozart's, und gehört somit, was das eigentliche Clavierspiel betrifft, der Wiener Schule an. Aber die Kunst hatte bis dahin ein eigenes Sonderleben geführt, — man möchte sagen ein Still- oder Gelehrten-Leben, — und in ihrer Entwickelung sich allenfalls vom modischen Geschmacke der Zeitgenossen, keineswegs aber von den socialen Eindrücken leiten lassen. Bei Beethoven hingegen sehen wir zum ersten Male den vollen unmittelbaren Einfluß des historischen Dramas der Menschheit auf den Künstler auch in seinen Productionen hervortreten. Es ist, als wollte er die Erregtheit seiner thatkräftigen Zeit in Tönen wiedergeben, und dies führte unwillkürlich zu einer Regeneration, zu einer kolossalen Erweiterung der bisher bestehenden Satz-Formen und harmonischen Wendungen. Die Sonate wurde demgemäß von den Fesseln der seither einzig üblichen Modulationen und Cadenzen ihrer Einzeltheile befreit; sie bewegte sich nunmehr ungebunden im vollen Bereiche der Töne, und folgte in der Vor- und Durchführung der Motive, nicht mehr dem bloßen Herkommen, sondern der Gefühls-Absicht des Componisten. An die Stelle der zierlichen, leicht hinschwebenden Menuet, trat das wild-humoristische Scherzo; auch das spielselige Andante con variazioni verschwand zuletzt, um dem innigsten Seelenausdrucke eines großartigen Adagio oder Larghetto Platz zu machen, — worauf statt des heiteren Rondo das stürmische, bald jubelnde, bald leidenschaftliche Finale folgte.

Diese Form wurde gar bald die überwiegende, und selbst noch von den Zeit- und Mitgenossen des großen Meisters mehr oder minder angenommen; ja wir sehen dieselbe sogar bei Hummel, dem unmittelbaren Schüler Mozart's, deutlich hervortreten, wenn schon der Grundzug seiner Compositionen plastische Ruhe ist, die sich höchstens bis zur lyrischen Klage versteigt.

Alle neueren und neuesten Schulen sind aus diesem Grunde Nichts als die Verschmelzung der Wiener (resp. Beethoven'schen) und der Londoner (Clementi-Cramer'schen) Schulen: der großartigen Form, sowie der geistigen Tendenz der ersteren schloß sich die brillante Technik der letzteren an. Die Verschiedenheit aber dieser neueren und neuesten Schulen entsprang aus ihren Bestrebungen bald die eine, bald die andere der so eben genannten drei Grundlagen zu entwickeln. Die eine betrachtet die möglichst vollkommene Technik als das Ziel des Clavierspiels, ohne sich um eigentliche Gedanken viel zu bekümmern; die andere dagegen sieht die plastische Schönheit der strengen Form, in welche sie aber würdige Gedanken kleidet, als ihre Kunstaufgabe an; die dritte endlich ist überzeugt, nur auf dem einmal angebahnten Wege der geistigen Tendenz fortschreiten, und zwar die Grundzüge, aber nicht die fesselnden Einzelnheiten der gegebenen Form festhalten zu müssen. —

Eine solche Auffassung, glauben wir, hätte zu einer richtigeren geschichtlichen Eintheilung geführt, und manche Ansicht des Verfassers mehr oder minder modificirt, auch wol im Allgemeinen die Darstellung der neuesten Epoche noch klarer und faßlicher machen können. Selbst der Culminationspunct des Clavierspiels, wie des Clavierstyls, nämlich die von uns als Resultat der möglichst entwickelten geistigen Tendenz angeführte Emancipation der Form durch Liszt hätte zufolge einer solchen logisch entfalteten Auffassung, wie wir meinen, noch mehr und allgemeinere Würdigung und Anerkennung gefunden, statt daß die Art und Weise, wie Weitzmann dieselbe darstellt, leicht zu falschen Schlüssen und zu Streitigkeiten, welche der Kunst eher hinderlich als förderlich sind, führen kann.

Ist es uns gestattet noch einige Einzelheiten zu berühren, so möchten wir zunächst auf einige Namen aufmerksam machen, die, der beabsichtigten Vollständigkeit wegen, vielleicht ebenfalls eine Erwähnung hätten finden können. Wir nennen u. A. Leidesdorf, Riem, Lauska. Um so mehr, als in dem Werke uns, aus den neuesten Epochen, mitunter Namen begegnet sind, welche in einer so würdevollen kunstgeschichtlichen Darstellung anzutreffen wol manchen Leser befremden dürfte. Außerdem sind uns auch einige kleine Unrichtigkeiten aufgefallen. Steibelt ist bedeutend später als im Jahre 1823 gestorben, da er noch zu Anfange der dreißiger Jahre in Petersburg, obschon ziemlich vergessen, gelebt hat. Clara Schumann ist öffentlich früher aufgetreten als 1835, denn schon zu Pfingsten 1832 war sie von ihrer ersten größeren Kunstreise (nach Paris) zurückgekehrt. Robert Volkmann ist Sachse und lag schon 1837 als herangereifter Jüngling in Leipzig seinen musikalischen Studien ob; er ist demnach bei weitem früher als im Jahre 1830 geboren. Anton Rubinstein ist nicht Hofpianist. Damcke lebt schon seit ungefähr fünfzehn Jahren, Jean Vogt seit zwei Jahren nicht mehr in Petersburg. Ersterer hielt sich bis zum vergangenen Jahre in Brüssel auf, und siedelte alsdann nach Paris über. Letzterer scheint Dresden zu seinem bleibenden Aufenthalte gewählt zu haben. —

Abgesehen von diesen Kleinigkeiten, so müssen wir Weitzmann's Werk als die Frucht langjähriger, mühevoller Vorstudien anerkennen, welche, weil sie die größte Selbstaufopferung und nicht geringe Höhe allgemeiner Bildung erfordern, unwillkürlich uns Achtung vor dem Kunstforscher abzwingen. Ist aber an und für sich schon der behandelte Gegenstand von größtem Interesse für den Kunstfreund, so gebührt dem Verfasser auch noch das Verdienst der populairen, leicht anschaulichen Darstellungsweise, die selbst denjenigen Lesern Sympathie einzuflößen im Stande ist, welche durch den leichten Feuilletonstyl unserer Zeit verführt, nicht mehr an härtere Kost gewöhnt sind. Weitzmann's Schreibart ist übrigens äußerst fließend, einnehmend, und dabei prägnant. Die Ausdrücke, welche er zur Charakteristik von Persönlichkeiten und Schulen anwendet, sind von abgerundeter Kürze, stets treffend, oft neu und originell.

Fein und tiefgedacht z. B. erweisen sich die Bemerkungen des Verfassers über Clementi, Field, Hummel, über das stete Dasein geistiger Einheit in den dramatischen Trilogien oder Tetralogien, als welche sich alle Tonwerke Beethoven's bekunden. Besonders klar und geistreich schildert Weitzmann die jederzeit folgerechte Entwickelung der Kunst und ihrer Formen in wenigen gedrängten und doch vollwichtigen Zeilen.

„Alle epochemachenden, schöpferischen Meister bringen nicht nur die herrschende Richtung ihrer Kunst zum Abschluß, sondern legen auch den Grund zu der ihnen unmittelbar folgenden Periode. So enthalten die kleineren Suiten, einige der „30 Variationen" und andere Werke Sebastian Bach's, obgleich sie noch mit contrapunctischer Strenge die Selbständigkeit aller daran theilnehmenden Stimmen bewahren, dennoch schon die Grundzüge eines Clavierstyls leichteren Charakters, und Emanuel Bach zeigt oftmals deutlich das Streben, seiner subjectiven Stimmung einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Ebenso finden wir bei den ihm folgenden Lyrikern Mozart, Cle-

menti, Hummel u. A. schon Uebergänge in den von Beethoven zur Vollendung gebrachten dramatischen Instrumentalstyl, und Beethoven's letzte Werke enthalten bereits die Grundlage des nach ihm besonders cultivirten romantisch-phantastischen Styles.

Beim Beginne einer neuen Periode bilden sich jederzeit zwei Parteien. Die Anhänger der einen suchen mit aller Anstrengung die Kunst in den Grenzen der früheren Periode zu erhalten. Nur vertraut mit den Regeln und Formen der älteren Richtung sieht ihre Trägheit in den Schöpfungen erfindungsreicher Geister nur Willkür und Formlosigkeit. Mit frischerem Jugendmuthe dagegen kämpft die dem Fortschritte huldigende Partei für die Rechtmäßigkeit und Gemeingültigkeit der von ihren Vorbildern aufgestellten Freiheiten, und ihrer energischen Ausdauer verdanken wir allein die allmälige Erweiterung und Bereicherung unserer Harmonie- und Formenlehre. Wenn Beethoven zuweilen die vor ihm nicht benutzten kühnsten Modulationen wagt, so ist darin keine Willkür, sondern ein tieferes Erfassen der natürlichen Verwandten einer Tonart zu erkennen. Ebenso kann nur die anmaßendste Ignoranz seine großartigen, sich organisch vor uns ausbreitenden letzten Compositionen als „formlos" bezeichnen. Nur der noch nicht gebildete, rohe und unbeseelte Stoff, oder auch das einheit- und zusammenhanglose, unverständliche Machwerk eines geistlosen Stümpers kann uns als „formlos" erscheinen. Beethoven aber beherrschte und bildete den Stoff, wie keiner seiner Vorgänger. Für den idealen Inhalt seiner Gedanken fand er stets die diesem am meisten entsprechende äußere Form, und wenn er in seinen Instrumentaldramen statt einer Episode zuweilen mehrere auftreten läßt, so stehen diese jederzeit im nothwendigen inneren Zusammenhange mit einander; sie bringen oftmals die grellsten und überraschendsten Contraste hervor, verwischen aber niemals die harmonische, charakteristische Grundfarbe seiner ergreifenden Tondichtungen.

Zuweilen dünkt es auch den Mitlebenden eines seine Zeit beherrschenden großen Meisters zu gewagt, die von ihm zu schwindelnder Höhe ausgeführte Bahn ebenfalls zu verfolgen, und erst den späteren Kunstjüngern, die mit seinen Werken aufgewachsen und vollkommen vertraut geworden sind, ist es vorbehalten, sich ihm als Epigonen anzuschließen. Seine Zeitgenossen suchen sodann eine von ihm unbeachtet gelassene Richtung einzuschlagen, um in anderer Weise günstige Erfolge ihrer Arbeit zu erringen."

Wir heben noch die Charakteristiken Czerny's und der Wiener Schule heraus; Moscheles', dem das Clavierspiel „größere Kraft und Mannigfaltigkeit des Anschlags" verdankt; Weber's, als weiteren Ausbildners des lebendig dramatischen Styles; Mendelssohn's, welcher der „nur auf äußersten Effect berechneten Concert- und Salonmusik edlere Richtung gab, indem er seinen ansprechenden, im reinsten Clavierstyle geschriebenen Compositionen zugleich einen Inhalt verlieh, der den liebenswürdigen, gebildeten Musiker jederzeit erkennen läßt."

Sehr treffend und wahr, — obschon eben deshalb betrübend für die Kunst, — ist das, was Weitzmann von der modernen, französischen Schule und deren Nachahmern sagt: „sie ätzten den bereits blasirten Gaumen der Clavierspieler anfangs mit neuen und piquanten Schwierigkeiten, begnügten sich sodann den Musikervergnüglingen" (diesen Ausdruck finden wir neu, aber sehr prägnant) „die süßesten Leckerbissen vorzusetzen, und gaben endlich in jedem Sinne des Wortes den Geist auf." Und etwas weiter: „Die Beschäftigung mit dergleichen geistlosen Productionen der Mode stumpft den Sinn des Schülers für jede ernstere, werthvollere Arbeit ab, ohne seine technische Fertigkeit in irgend einer Weise zu befördern."

Poetisch sind die Schilderungen der Geistesrichtung von Chopin und Schumann, treffend nuancirt die Bestrebungen der jetzigen drei deutschen Schulen: „Nach dem Tode Robert Schumann's vereinigte sich eine Anzahl von Schülern und Verehrern desselben zu einer Partei, welche ihn als den Gipfel der „neuromantischen Musik" bezeichnete, jeden weiteren Fortschritt aber verwarf und als unkünstlerisch darzustellen sich bemühte. Diese „Schumannianer" sind der Meinung, ihr Ideal habe die alten, unantastbaren classischen Formen niemals verletzt, sondern nur mit neuem Inhalte erfüllt. Ihre Gegner aber, die Jünger der „neu-deutschen Schule", welche Franz Liszt zu ihrem Führer erwählten, halten jeden vernünftigen Fortschritt in der Harmonik und jede sinnige Umbildung der Kunstformen für gerechtfertigt. Eine dritte, die sogenannte „classische Partei" endlich verachtet alle auf dem Gebiete der Melodik, Harmonik und Metrik seit Sebastian Bach gemachten Fortschritte und möchte, chinesischen Reformatoren gleich, uns in die „gute alte Zeit" zurückschrauben, und die Compositionslehre auf den Gradus ad Parnassum des für seine Zeit höchst verdienstvollen Fux beschränken." Es ist ferner Weitzmann als ein besonderes Verdienst anzurechnen, daß er sich entschlossen hat, seine Darstellung bis auf die Gegenwart fortzusetzen, und auch das Tagesleben in dieselbe aufzunehmen, im Gegensatz zu so vielen früheren Historikern, eine Klärung darin nicht erst der Zeit überlassend. Aus diesem Grunde dürfen wir es ihm auch nicht allzusehr zum Vorwurfe machen, daß er, seinen Sympathien sich unwillkürlich hingebend, hin und wieder den objectiven Standpunct des kritischen Historikers verläßt, und in seinen Schilderungen die individuelle Vorliebe für Einen oder den Anderen stärker hervortreten läßt.

Die beigegebenen Notenbeispiele, mit großem Verständnisse gewählt, bringen den allmäligen Fortschritt der Claviertechnik zur klarsten Anschauung. Besonders interessant erscheint uns die historische Zusammenstellung der Spielarten aus verschiedenen Epochen.

Zum Schlusse können wir nur wiederholen, was wir bereits im Eingange bemerkten, daß der Gesammteindruck des Weitzmann'schen Werkes als ein höchst erfreulicher zu bezeichnen ist. Durch dasselbe ward in der That für ein unbearbeitetes Gebiet der Kunstgeschichte die Bahn gebrochen, — zum Theil sogar auch schon bedeutend geebnet. Unwillkürlich aber erwächst daraus zugleich der Wunsch, es möchte bald auch Jemand sich finden, der sich einer verwandten Aufgabe unterzöge, und mit gleichem Berufe und in ähnlicher, populairer und geistreicher Weise, wie Weitzmann die Clavierliteratur, ein anderes Gebiet behandelte, für welches bisher noch weniger vorgearbeitet ist: Die Geschichte des Violinspiels und der Literatur desselben. — Die Dedication des Werkes hat einer unserer kunstsinnigsten Fürsten, der Fürst zu Hohenzollern-Hechingen angenommen.

Del Arco.

Correspondenz.

Leipzig.

Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 15. d. M. stand in Hinsicht der Einheitlichkeit des Pro-

gramms entschieden, theilweise aber auch in Betracht des Werthes der vorgeführten Compositionen und Leistungen dem vorhergehenden nach. Es brachte im ersten Theile: die Symphonie Nr. 4 von Schumann, Arien von Benedict und von Mozart („Der Hölle Rache"), vorgetragen von Frl. E. Parepa, und Clavierwerke von Louis Brassin, ausgeführt von dem Componisten. Den zweiten Theil füllte: „Kampf und Sieg" Cantate von C. M. v. Weber für Soli, Chor und Orchester. Die Einzelpartien wurden von Frl. Parepa und den HH. Wiebemann und Wackwitz vorgetragen. Können wir auch von unserem Standpuncte eine solche Zerrissenheit nicht beifällig aufnehmen, so bietet sich doch im vorliegenden Falle eine Entschuldigung für diese Zusammenstellung in zufälligen äußern Veranlassungen, welche eben nicht immer sich umgehen lassen. Wenn wir die durchweg meisterhafte Ausführung der frischen, lebenskräftigen, so Herz wie Geist anregenden Schumann'schen Symphonie ausnehmen, so gebührt die Palme dieses Abends unstreitig dem Londoner Gaste. Die zum ersten Male hier vorgeführte Arie von Benedict — welche uns abermals als beiläufige Lection in der Sprache Albion's dienen konnte — entbehrt freilich des tieferen Gehalts und bekundet Nachahmung neuitalienischer Chablone, hat sich aber dennoch unter der Feder des ursprünglich talentvollen Componisten zu einem geschmackvoller durchgeführten und sinniger instrumentirten Gesangstücke erhoben, als andere derartige Coloratur-Arien der Neuzeit. Zugleich aber bot sie Frl. Parepa volle Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit in perlenden Passagen, Trillern und sonstigen Verzierungen glänzend zu documentiren. In der Arie der „Königin der Nacht" kam dagegen vorzugsweise die ungewöhnlich hohe Lage der Stimme zur Geltung. Wir finden uns demnach berechtigt unsere letzthin abgegebene Meinung über Frl. Parepa zu bestätigen. Die genannte Künstlerin ist vorzüglich, wir möchten sogar sagen, ausnahmslos Coloraturs ängerin. Ihre Intonation bekundet zumeist große Reinheit und Sicherheit, besonders in den hohen und höchsten Lagen, in welcher letzteren (wir meinen die drei gestrichene Octave) die Stimme zwar, wie sehr natürlich, etwas spitz, aber doch hell und angenehm, gleich Silberglöckchen klingt. Die niederen Register sind verhältnißmäßig nicht so kräftig und ausgearbeitet (besonders die tieferen Brusttöne), haben jedoch Fülle und Weichheit genug, um an und für sich dem Gesange eine gewisse Wärme mitzutheilen, welcher dem eigentlichen Vortrage der Künstlerin fehlt. Frl. Parepa ärntete auch diesmal dieselben Auszeichnungen, und in gleichem Maaße ein, wie im ersten Concerte. In Hrn. Louis Brassin aus Brüssel, einem ehemaligen Schüler des hiesigen Conservatoriums, lernten wir einen feinen Claviervirtuosen moderner französischer Richtung kennen. Weicher und coquetter Anschlag bei zarten Stellen, Leichtigkeit und große Fingervolubilität mit brillantem, fast schwungvollem Dahinstürmen bei stärkeren Schattirungen des Vortrags zeichnen ihn aus, obwol er dem Charakterausdrucke wenig und selbst der Correctheit des Spiels nicht immer gleiche Rechnung trägt. Als Componist verrieth er in seinem Concerte (Manuscript) zwar Mendelssohn'sche Grundlagen (wir fanden sogar in einer Figur des Allegros einen Wiederhall der Hauptfigur aus der Hebriden-Ouverture), dabei aber ein hübsches, sogar nicht ganz gewöhnliches Talent, besonders für effectvolle Instrumentirung. Es tritt jedoch der Einfluß der jetzigen französischen Schule in dem steten Coquettiren mit Spiel und Klangzusammenstellungen ohne eigentlichen kernigen Inhalt deutlich hervor, wenn schon das Werk zu den edleren dieser Gattung zählen darf. Dagegen gehören seine Rêverie pastorale und Ronde fantastique ganz und gar zu den brillanten Mode- und Salonpiècen im Pariser Style, und dürfen wir wol füglich dieselben als „jolis riens", als artiges Geplauder über ein Nichts bezeichnen. Wenn wir auch durchweg es nur billigen können, daß, dem alten Herkommen zuwider, ein junger Virtuose nicht ausschließlich mit der Ausführung schon anerkannter Meisterwerke auftritt sondern dazwischen auch eigene Tonschöpfungen vorführt, so möchten wir es gleichwol von einem jungen Künstler für sehr gewagt halten, einer so verwöhnten Zuhörerschaft, wie der hiesigen, in einem und demselben Concerte einzig und allein nur eigene Compositionen vorzutragen. Gleichwol erzielte Hr. L. Brassin einen anständigen succès d'estime, welchem auch wir gerne beistimmen. Die Weber'sche Cantate verdankte ihre Auferstehung nach langer Vergessenheit nur der Jubelfeier der Leipziger Völkerschlacht. Wenn schon mehrere einzelne Stellen dieser Composition an das dramatische Hochtalent des Schöpfers des „Freischütz" erinnern, so hört man dem Ganzen dennoch an, daß dieses Werk derjenigen Entwickelungsperiode desselben entsprossen ist, wo der Gährungs- und Klärungsproceß seiner Genialität noch lange nicht vollendet war. Es erscheint zu sehr zerissen und zusammengesucht, und man fühlt sich beinahe unmuthig, den so werthen Namen in Verbindung mit dieser Cantate bringen zu müssen. Frl. Parepa und die beiden obengenannten Herren führten die Soli aus, — die Erstere mit klangvoller Stimme und in angemessenem Vortrage, die Letzteren so gut es eben gehen wollte: Leipzig, die musikalische Stadt par préférence, scheint merkwürdiger Weise an Bassisten entsetzlichen Mangel zu leiden. Die Chöre besitzen frischen, markigen Klang und genügten mehr oder minder ihrer Aufgabe. Im Ganzen hat dieses Tonwerk jedoch seinen Zweck verfehlt: trotz der beabsichtigten Erinnerung an die große Begebenheit vom Jahre 1813 schien es nicht recht packen zu wollen. v. A.

Leipzig. — Bei Gelegenheit des funfzigjährigen Jubiläums der Völkerschlacht fanden am 18. October auf hiesigem Marktplatze Mittags 12 Uhr und Nachmittags 3 Uhr musikalische Aufführungen statt. Die Erstere brachte ein „Te Deum" für Männerstimmen mit Blechinstrumenten von C. Reinecke, das „Hallelujah" mit vollem Orchester von Händel, einen „Lobgesang" von Nägeli und als Schlußchor den Choral: „Nun danket Alle Gott 2c.". Das „Te Deum" von Reinecke war uns Novität. Wir sehen darin eine fleißige Arbeit, die uns jedoch der zündenden Momente zu entbehren schien. Allerdings muß man hierbei die Localität, den von Tausenden erfüllten Marktplatz, der ein genaues Hören kaum zulassen wollte, in Anschlag bringen. Der Componist dirigirte sein Werk selbst, während die folgenden Gesänge vom Universitäts-Musikdir. Dr. Langer geleitet wurden. Dieselben wurden in lobenswerther Weise von sämmtlichen Männerchören Leipzigs, die noch durch auswärtige Mitwirkung unterstützt wurden, ausgeführt. Einen großartigen Eindruck machte das „Nun danket Alle Gott", in das der ganze aus Tausenden bestehende Zuhörerkreis mit einstimmte. Nägeli's Werk dagegen vermochte kein großes Interesse einzuflößen.

Bei der Aufführung am Nachmittag kamen Gesänge für Männerstimmen von Nägeli, Methfessel, Marschner, Jul. Otto, C. M. v. Weber, Abt, Kuntze u. A. zur Aufführung, wobei die HH. Abt und Kuntze ihre Compositionen selbst dirigirten. Was den weitern musikalischen Antheil an der Feierlichkeit betrifft, so erwähnen wir noch, daß für die Gäste ein Concert im Gewandhause veranstaltet worden war, in dem u. A. die C moll-Symphonie zur Aufführung kam.

β—.

Berlin.

Die Königl. Oper führte uns neu einstudirt, Nicolai's lebensfähige, komische Oper „Die lustigen Weiber von Windsor" vor. Frau Herrenburg-Tuczek, die im Jahre 1849 für Berlin die Partie der Frau Fluth geschaffen und 1861 in derselben Rolle Abschied vom hiesigen Publicum nahm, fand in Frl. Lucca als Frau Fluth eine durch und durch vollendete Nachfolgerin. Humor und Anmuth beseelten ihre vorzügliche Leistung und ihre Stimme überfluthete das ganze gefüllte Haus. Immenser Beifall erscholl nach allen Nummern. Frl. Lucca hat ihr Repertoire um eine geniale Charakterzeichnung bereichert und wird als Frau Fluth hier wie überall das Publicum mit fortreißen. Frl. Ganter sang die Anna

meist gut disponirt. Frl. Gey wußte in der Frau Reich ein gesundes Charakterbild zu liefern. Die betreffenden männlichen Ehehälften, vertreten durch die HH. Krause (erster Darsteller des Fluth) und Salomon (Reich) ließen ihre übermüthigen Gattinnen nicht im Stich und trugen das ihrige zu der Vortrefflichkeit des Ensembles bei. Eine ergötzliche, obschon zu derb charakterisirte, aber von kräftigem Humor gesättigte Figur war Hr. Bost als Falstaff. Wirkte schon die Erscheinung des verliebten, dickleibigen Gesellen unwiderstehlich auf die Lachmuskeln, so vollendete der kräftige Gesang und das handfeste Spiel den überaus günstigen Eindruck, den der gewandte Sänger hervorrief. Sein Trinklied war eine vorzügliche Nummer, wie auch das berühmte Duett mit dem „Fluth" (Hr. Krause) fast noch nie so glänzend erschienen war, wie heute. Der naturburschenhafte Fenton des Hrn. Krüger zeigte namentlich im 2. Acte mehrfache Indispositionen. Die Königl. Capelle that unter Taubert's Leitung das ihrige zur Ehre der Musik ihres ehemaligen Capellmeisters. —

Am Geburtstage unserer Königin Auguste kam im Königl. Opernhause Spohr's „Jessonda" mit Frau Harriers-Wippern zu höchst gelungener und allgemein beifälliger Aufführung, so daß unsere frühere Behauptung, Frau Harriers-Wippern eigentliches Element sei die lyrische Oper, sich in Gesang und Spiel von Neuem bewahrheitete. Noch wollen wir hierbei bemerken, daß sie sich zum ersten Male in Mozart's „Don Juan" als „Donna Anna" mit ihrer herrlichen Stimme als eine recht verwendbare Sängerin bewährte. Frl. Santer sang in der „Jessonda" ebenfalls zum ersten Male die Partie der „Amazily" etwas unruhig, obgleich die Verwerthung ihres prächtigen Stimmmaterials Beifall fand. Die HH. Krüger „Nadori", Betz „Tristan" und Fricke „Dandau" rc. verdienen Lob. Als Beweis, daß die Partie für Hrn. Fricke nicht zu tief liegt, wünschten wir wol bei einer nächsten Aufführung die einzelnen Nummern in ihren eigentlichen Conceptionen gesungen zu hören. Namentlich machen wir auf das erste Duett aufmerksam. Das „A" der Berliner Opernhausstimmung kann (denn von einer Berliner Stimmung wird, wenn überhaupt, in den nächsten Jahren des Kostenpunctes wegen nicht die Rede sein können) doch auf die bewährte Tiefe des vortrefflichen Bassisten keinen nachtheiligen Einfluß ausüben. —

Unsere Concertsaison scheint in orchestraler Beziehung eine sehr animirte, hoffentlich für die Unternehmer auch ergiebige zu werden. Bereits hat die Königl. Capelle ihren ersten Cyclus von sechs Symphonie-Concerten angezeigt. Das erste von den vier Abonnement-Concerten des Carlberg'schen Orchestervereins (zu welchem uns kein Billet zu Gebote stand) ist schon vom Stapel gelaufen. Der junge Concertunternehmer ist ein Berliner Musiker, der verschiedene Jahre in Amerika seinen Aufenthalt gehabt und seit längerer Zeit hier neben seiner literarischen Beschäftigungen als Musik- und Gesanglehrer wirkt. Vielversprechend werden die unter v. Bülow's Leitung stehenden vier Orchesterconcerte der Berliner Musikgesellschaft werden. Es ist dies ein auf Actien gegründetes zeitgemäßes Unternehmen, — wie ein solches sich unter A. Rubinsteins Leitung in Petersburg als außerordentlich lebensfähig gezeigt — unter höchster Protection des musikalischen Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen und unter den Patronate bekannter und hervorragender Musikautoritäten und Musikfreunde. Die Singakademie wird im Laufe des Winters, außer drei Oratorien, am 17. October zur Feier des 50. Jahrestages der Schlacht bei Leipzig Graun's „Te Deum laudamus" und Händels „Siegesgesänge" aus „Judas Maccabäus" zur Aufführung bringen. Ferner werden die HH. Aug. Zimmermann und J. Stahlknecht wieder vier Soiréen für Kammermusik, und die HH. Engelhardt, Hellmich und Zürn wieder drei Trio-Soiréen veranstalten. Hoffentlich wird Hr. Radecke mit seinen Abonnementconcerten nicht zurückbleiben. Nimmt man dazu die Aufführungen des Gustav-Adolph-Vereins, die Musikaufführungen des Stern'schen-Vereins, des Domchors u. v. A., so wird Berlin neben den massenhaften Virtuosenconcerten keinen Mangel an Musik haben. Th. Rode.

Gotha.

Das zweite Abonnementconcert des Stadtcantors Hellmann am 16. Septbr. brachte Passacaglia von J. S. Bach, Ave Maria von Arcadelt, beide in der geistreichen Bearbeitung Liszt's, sowie des Letzteren grandiose Phantasie nebst Fuge über B-A-C-H und ein Andante in symphonischem Style von Ad. Hesse, welche Sätze sämmtlich auf dem Instrumente aller Instrumente vom Organisten A. W. Gottschalg aus Tiefurth vortrefflich ausgeführt wurden und sich eines bedeutenden Eindrucks erfreuten. Besonders wirkte die gewaltige B-A-C-H-Phantasie, obschon die moderne Behandlung der Orgel einigen anwesenden Landcantoren einen gewissen Horror einzuflößen schien. Die Solovorträge, bestehend in Larghetto für Violine und Orgel von Beethoven und Geistlichem Lied von Nicola wurden von H. Pringle und Frau Overbeck-Achten recht befriedigend ausgeführt. Die Chorsätze: Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Motette „Das Blut Christi" von Joh. Mich. Bach, Terzett aus Elias und Motette „Barmherzig und gnädig ist der Herr" von Wandersleb waren trefflich einstudirt. Aus dem herrlich vorgetragenen Chorale konnten die anwesenden Landcantoren (es war gerade zur Zeit der Hauptversammlung der Lehrer unseres Herzogthums) entnehmen, was zu einem guten Choralgesang gehört, und wie viel ihnen in dieser Beziehung noch zu thun übrig bleibt. Stadtcantor Hellmann ist wol der Einzige, welcher hier für den musikalischen Fortschritt und die Hebung des Gesangs mit unermüdlichem Eifer sich bemüht, indem er, außer dem Gesangsunterrichte in verschiedenen Schulanstalten noch vier Gesangsvereine dirigirt. Es wäre demnach wol zu wünschen, daß seinen unleugbaren Verdiensten um die Kunst eine größere Anerkennung und Unterstützung von Seiten des Publicums als bisher zu Theil würde.

F.

Wien.

Opernbericht. — Ueberblicken wir das unter der nunmehr zweijährigen Leitung des Hrn. Salvi uns Gebotene, so müssen wir auf schon wiederholt ausgesprochenen Tadel zurückkommen. Von Novitäten bot uns das verflossene Jahr nur zwei: Doppler's „Wanda" und Felicien David's „Lalla Rookh". Da ich mich über die Erstere seiner Zeit bereits eingehend ausgesprochen, habe ich nur nöthig, über die Letztere einige Worte zu sagen. David's Partitur gehört, rein musikalisch genommen, zu den bei weitem besseren neuern französischen Opern, jedoch bezieht sich dieses Lob nur auf eine gewisse darin niedergelegte höhere Art des Fleißes. Der Componist hat es hier nämlich etwas ernster genommen mit orchestraler Harmonik und Rhythmik, denn er hat in den meisten Theilen dieser Oper das Orchester in seinem Verhältnisse zum Gesange viel selbständiger behandelt, und in den Ober-, Unter- und Mittelstimmen manchmal tüchtig figurirt oder contrapunctirt.

Unter den Reprisen kamen im verflossenen Jahre zur Darstellung: Mozart's „Cosi fan tutte", Marschner's „Templer und Jüdin", Fioravanti's „Dorfsängerinnen", Spohr's „Jessonda", endlich Weber's „Oberon". Das Wiederaufleben der „Jessonda" ist lediglich der Energie unseres Ander zu danken. Die Oper erhielt noch zwei Widerholungen, um bald wieder zu verschwinden. „Oberon" ist nach dreijähriger Ruhe durch das auf Engagement abzielende Gastspiel Wachtel's wieder in Schwung gekommen, oder richtiger in die Periode fast durchgehends matten Wiederspiegelns gerathen.

Von dem — man möchte sagen — von altersher überkommenen Repertoire ist die nur selten bedachte Gluck'sche „Iphigenie auf Tauris", Meyerbeer's „Robert" und „Hugenotten", denen Jahraus Jahr ein noch „Dinorah" beigegeben werden soll, um aber immer wieder bei Seite gelegt zu werden, zu nennen. Wagner ist am Meisten durch seinen „Holländer", am seltensten durch „Tannhäuser", höchstens vier

teljährlich ein Mal durch „Lohengrin" vertreten, während „Rienzi" noch immer auf sich warten läßt. „Tristan" wird immer versprochen, kommt aber niemals zur Aufführung. Nicht viel besser ergeht es dem seltenen „Fidelio" und dem „Wasserträger", und der „Freischütz" wird nur als Lückenbüßer benutzt. Gleiches Loos trifft Marschner's „Hans Heiling". Er verfällt demselben Geschicke wie Gluck und Cherubini. Es läuft dies nämlich darauf hinaus, verlassen von seinen ebenbürtigen Halbbrüdern „Vampyr" und „Templer", dazustehen und eine neben vielem Schlechten nur zeitweise geduldete Stellung einzunehmen. Dasselbe ist von hiesiger Vertretung Spohr's zu bemerken. Seit ungefähr 18 Jahren giebt man hier höchstens „Jessonda", sonst Nichts. Die „Euryanthe", kaum neu in Scene gesetzt, ist längst wieder verschwunden. Mehul gilt Hrn. Salvi als eine beseitigte herabgekommene Größe. Von Boieldieu wird nur die „weiße Dame" gegeben, Auber ist abgerechnet, der „Ballnacht", aus unserem Repertoire gestrichen, und von Rossini ist nur „Tell" die einzig nennenswerthe Oper. Tell's Stiefhalbbruder, beziehungsweise Vetter „Roberts" und der „Hugenotten", ich meine Donizetti's „Dom Sebastian" steht — einige schlechte Versuche mit dem „Liebestrank", „Belisar", „Maria di Rohan", „Borgia, „Lucia" und „Linda", abgerechnet — so ziemlich allein in seiner Richtung an unserer Bühne da.

Die Spiel-Oper liegt seit Hölzel's Abgange gänzlich darnieder. — Schubert's „häuslicher Krieg" und Mendelssohn's „Heimkehr", erst kürzlich in Scene gegangen, warten ihrer sing- und spielfähigen Interpretation. Dafür müssen uns Meyerbeer, Verdi, Flotow entschädigen, zu denen noch neuestens Gounod's „Margarethe" gekommen ist, die bei uns allwöchentlich auf dem Repertoire steht.

Was die Wiedergabe durch unser Opernpersonal betrifft, so ist Folgendes festzustellen. Der Heldentenor liegt bei uns durch Ander's andauernde Kränklichkeit sehr im Argen. Dieser schätzenswerthe Künstler tritt nur höchst selten auf. Er hat die Mehrzahl seiner Rollen — von denen in besserer Zeit jede eine Glanzleistung war — an seinen Ersatzmann Walter abgegeben. Dieser ist zwar ein nicht übel geschulter, auch strebsamer, doch seiner Naturanlage nach lediglich für ein gewisses Fach, für das der Sentimentalisten, bestimmter Sänger und Darsteller. Alles über diese enge Sphäre Hinausgehende giebt sich bei ihm als bloßes Wollen doch Nichtkönnen kund; er ist einer der besseren lyrischen Tenöre zweiten Ranges, doch keineswegs ein Heldentenor. — Frau Dustmann, deren hohe Vorzüge als Sängerin und mimisch-declamatorische Darstellerin längst bekannt und gewürdigt sind, vermag in neuerer Zeit nur mehr durch die Lichtseiten ihres angeborenen Gefühls und Verständnisses als durch ihr fast aller Klangfülle entbehrendes, kaum die Bühne betretend, schon merkbar angegriffenes Organ zu wirken. — Unsere Coloratursängerin, Frl. Krauß, hatte schon von jeher Nichts in die Wagschale zu legen, als eine gründliche musikalische Bildung, denn es fehlt ihr das dramatische Darstellungstalent. — Die Damen Liebhart und Wildauer leisten nichts Hervorstechendes, und Frl. Kropp, ein neugeworbenes Glied unserer Bühne, läßt sowol im Gesange als im Spiele sehr viel zu wünschen übrig. Die Soubrette Frl. Tellheim bringt ein sehr degagirtes Wesen in Spiel und Sprache und ebenso großen Fleiß mit auf die Bühne. Ihr Gesang ist hingegen ein fast unausgesetztes Tremoliren und Distoniren. Von diesen Mängeln auszunehmen, sind bis jetzt nur zwei Opernvorstellungen, die dritte diesjährige der „Jessonda" und der „Fidelio-Abend". Hier gab sich Alles gerundet und zu offenem Lobe. Ueber Frl. Bettelheim ist in d. Bl. schon oft gesprochen worden. Frl. Destinn ist eine gute Darstellerin, als Sängerin jedoch nimmt sie eine untergeordnete Stellung ein.

Neben den schon erwähnten Ander und Walter sind noch die HH. Meyerhofer, Schmid, Beck, Erl und Draxler als beachtenswerthe Künstler, wenn auch mit einigen Beschränkungen zu nennen. Unter den männlichen neugeworbenen Mitgliedern sind die HH. Bignio (lyrischer und heroischer Bariton), Hrabaneck, Neumann (Baritonisten für Partien erster, zweiter und noch niederer Ordnung) und endlich Dalsy (ein für alle Fächer zu verwendender Tenor) namhaft zu machen. Wahrhaft trostlos sind bei uns die von den HH. Campe, Koch, Kreuzer und den Damen Kropp, Gehrer, Stabelmayer u. A. besetzten Füll- und Nebenrollen. — Vom Chore gilt ebenfalls nach wie vor das alte Klagelied; desto trefflicher steht es mit unserem Orchester, denn Esser ist ein Dirigent und Musiker, wie seinesgleichen in Süddeutschland wenige anzutreffen sein dürften; und Proch, ein Routinist, versteht die Massen trefflich zu lenken. Am Lässigsten ist Dessoff. Eilfertigste Zeitmaße gelten ihm als Ersatz für den fehlenden Geist.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Am 16. August spielte die Pianistin Frl. Alide Topp in einer Soirée bei der Fürstin von Putbus und erhielt von derselben ein werthvolles Armband.

— Frl. Amélie May, eine Schülerin des Professors Götze in Leipzig, ist als Amina in der „Nachtwandlerin" in Bremen mit schönem Erfolge aufgetreten. Diese Blätter gedachten derselben schon bereits bei ihrem ersten Auftreten im vorigen Winter in einem Dilettanten-Orchestervereinsconcerte in Leipzig.

— Hofopernsänger Schmidt in Wien ist vom Impresario Gye in London für die dortige italienische Oper auf einige Monate engagirt worden, in Folge dessen Schmidt die italienischen Texte des „Bertram" und „Marcell", für welche Rollen er hauptsächlich gewonnen ist, einstudirt.

— Frl. Charlotte v. Tiefensee taucht wieder auf. Dieselbe soll eine Kunstreise durch Deutschland beabsichtigen, und hat sich in einem engeren Kreise in Cöln hören lassen.

— Am 15. October trat die junge talentvolle Tochter des Hofcapellmeisters Krebs in Dresden, Frl. Mary Krebs in einem eigenen Concerte zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Dieselbe spielte das Cis moll-Concert von Ries, A moll-Fuge von S. Bach, Stücke von Weber und Schumann und den Walzer aus Gounod's „Faust" von Fr. Liszt. Die Dresdener Localpresse lobt namentlich an der jungen Künstlerin ein großes Tactgefühl, Bravour, Kraft und Aplomb, wie auch innige naive Empfindung. In demselben Concerte trug Frau Janner-Krall die Arie: „Auf starken Fittig" aus der „Schöpfung" vor.

— Frau Kapp-Young gastirt gegenwärtig am Wiener Hofoperntheater, doch nicht, wie es scheint, mit gerade günstigem Erfolge, indem das Publicum der Künstlerin gegenüber sich ziemlich kühl verhalten soll.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die Berliner Singakademie wird in diesem Winter unter Grell's Leitung den „Elias" von Mendelssohn, „Messias" von Händel und die sechszehnstimmige Messe von Grell zur Aufführung bringen.

— Frl. Lina Ramann in Glückstadt hielt in ihrem Musik-Institut am 24. September eine öffentliche Prüfung ab. Waren die früheren Programme derselben bemerkenswerth, so erschien auch das diesmalige mit künstlerischem Sinne angeordnet. Dasselbe brachte u. A. Compositionen von Köhler, Couperin, Schumann, Krigar, Mozart, Field, Bach, Liszt und Beethoven. Auf dem Programm stand auch ein „Kyrie" von Corbans, was aber wegbleiben mußte. Sämmtliche Vorträge sollen, nach dem Berichte eines Hamburger Blattes, die Befangenheit abgerechnet, mit Präcision, Accuratesse und Verständniß, bei den ältern Schülerinnen sogar mit geistigem Schwunge ausgeführt worden sein.

— Beethoven's „große Messe" gelangte am 29. September in der Stiftskirche zu Stuttgart durch den dortigen Verein für classische Kirchenmusik zur Aufführung.

— Der Salzunger Kirchenchor gab kürzlich in Coburg und Hildburghausen Concerte mit folgendem, an beiden Orten gleichem

Programme: Die „Improperia“ von Palestrina, „Kyrie“ von Vittoria, „Vere langueres nostros“ für dreistimmigen Männerchor von Lotti, „Exsultate deo“ von A. Scarlatti, „Du, Hirte Israels“ von Bortniansky (1780—1824). „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,“ fünfstimmige Motette von M. Bach. „Tantum ergo“ von Cherubini und „Der 24. Psalm“ (achtstimmig) von F. A. Neithardt.

— Der schwedische Componist L. Rosén führte in Lübeck kürzlich seine Oper, wie jedoch der Notiz hinzugefügt ist, ohne Worte „Die letzten Tage von Pompeji“ (nach Bulwer) auf.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Im Théâtre lyrique in Paris kam Bizet's erste Oper: „Die Perlenfischer“ zur ersten Darstellung, und machte einen succès d'encouragement. Der Componist ist, wie wir neulich schon berichteten, ein preisgekrönter Schüler des Pariser Conservatoriums, welches er 1857 verließ, um dann weitere Studien in Italien zu machen, deren Ergebniß genannte Oper ist, die bei entschieden vorhandenem Talente noch zu sehr nach Verdi und Halévy klingen soll.

— Halévy's „Musketiere der Königin“ gingen im Hofoperntheater zu Wien neu in Scene. Daselbst mußte im Carltheater Hornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles“ auf einige Tage verschoben werden, da Frl. Fischer das Unglück hatte, kürzlich während einer Vorstellung derartig auf die Knie zu fallen, daß dieselbe mehrer Tage das Bett hüten mußte.

— In Dessau wird Louis Schubert's Operette: „Die Rosenmädchen“ einstudirt.

— F. Hiller's „Katakomben“ werden demnächst in Weimar zur Aufführung gelangen.

— Von demselben Componisten wird nächstens in Dresden eine neue Oper: „Der Wahrsager“ zur Aufführung gelangen.

— In Nürnberg ist die Oper mit Meyerbeers „Hugenotten“ eröffnet worden.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Morel, der Director des Conservatoriums zu Marseille, hat eine doppelte Auszeichnung erhalten: erstens den Orden der Ehrenlegion und zweitens den für Kammermusik ausgesetzten Preis von 700 Franken.

Todesfälle.

— In Brünn starb am 9. October der der dortigen Bühne angehörende Heldentenor Hugo Piccaneser im 30 Lebensjahre.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Braune, Musikdirector aus Halberstadt, Hr. Sachtleben, Musiklehrer und Musikalienhändler aus Galveston (Texas), Hr. C. Kuntze, Musikdirector aus Aschersleben, Hr. Organist Brandt aus Merseburg, Hr. Cantor Paak aus Borna, Hr. Hofcapellmeister Fr. Abt aus Braunschweig, Hr. Musikdirector Hartmann aus Meißen, Hr. Musikdirector Puffholdt aus Dresden und Hr. Musikdirector Dr. Klitzsch aus Zwickau.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bernard, M., Impromptu sur un Air allemand. 45 kr.
Chaudoir, Mme. de, Souvenir de la Volhynie. 3 Mazurkas. 45 kr.
Clementi, M., Sonates. No. 21. in D. 45 kr.
Demaur, C., 6 nouvelles Danses. No. 1. Les Bains de Blankenberghe. Valse. 36 kr. No. 2. La Réseda. Polka. 18 kr. No. 3. Les jolies Tournaisiennes. Valse. 45 kr. No. 4. La Bureaucratie. Polka-Mazurka. 18 kr. No. 5. Souvenir de Spa. Valse. 36 kr. No. 6. Le Clairon. Schottisch. 18 kr.
Gheyn, M. van den, Recueil de Productions légères pour Clavecin, publié par X. van Elewyck. 3 fl. 36 kr.
Graziani, M., Le Songe. Valse romantique. 45 kr.
——— La Tentation. Polka infernale. 27 kr.
Hamm, V., Musikalisches Bade-Album. 6 Tänze. Op. 99. Einzeln No. 1—6. à 18 kr.
Haydn, J., Sonates. No. 13. in C. 45 kr.
Meyerhöfer, A., Polka-Mazurka de Salon. Op. 3. 45 kr.
Parmentier, Th., 2 Morceaux de Salon. Op. 2. No. 1. Regret. 45 kr. No. 2. Souvenir. 54 kr.
Staab, J., 3 Märsche. Op. 56. No. 1. Ludwigs-Marsch. Nr. 2. Defilir-Marsch. No. 3. Feldlager-Marsch. à 18 kr.
Wolfart, H., Les Epis d'or. 24 petites Fantaisies sur des Airs français et italiens. No. 1—24. à 18 u. 27 kr.

Bach, J. S., 12 variirte Choräle, arrangirt zu 4 Händen. Hft. 1 1 fl. 12 kr. Hft. 2. 1 fl. 48 kr
Metzger, J., Souvenir du tir fédéral de La Chaux-de-Fonds. Polka à 4 mains. 27 kr.
Ellerton, J., Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 60. Partitur 1 fl. 30 kr.
Hahn, C., 12 Orgelstücke. Op. 1. Neue Ausgabe. 1 fl. 12 kr.
David, Fél., Lalla Roukh. Arien No. 5 bis und No. 7 bis. à 27 u. 45 kr.
Molitor, F., 3 kleine Lieder für ganz junge Stimmen mit Pianoforte. Op. 18. 45 kr.

Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique. 2. Edition en 10 volumes. Volume 5. no. 4 fl. 12 kr.

Neue wohlfeile Original-Ausgaben.

L. van Beethoven's Clavier-Sonaten. 30 zweihändige Sonaten enthaltend, complet fl. 18. Cartonirt in 2 Bänden fl. 20. Einzelne Sonaten, je nach Verhältniss des Umfangs à 45, 54, 60, 75, 80, 90 kr., 1 fl., 1 fl. 15 kr., 1 fl. 30 kr.

Franz Schubert's Schwanengesang. Für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Dichtungen von Rellstab, Heine u. A. (Deutsch u. französischer Text). Complet cartonirt 3 fl. 15 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 1 fl 50 kr. In 14 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.

Franz Schubert's Winterreise. Für eine Singstimme m. Pftebegltg. Dichtungen von Wilh. Müller. (Deutsch u. franz. Text). Complet cartonirt 2 fl. 20 kr. In 2 Abtheilungen broch. à 2 fl. In 24 einzelnen Nummern à 15, 25, 30, 40 kr.

Unter der Presse:

Herbeck, J., (k. k. Vice-Hof Capellmeister etc.) Op. 9. Zweites Quartett (F) für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Carl Haslinger qm. Tobias,
k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler,
Graben Nr. 10.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—8 sind erschienen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 30. October 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen all e Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Neunundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ein Wort über Adolf Jensen. Von H. v. Bülow. — Correspondenz. (Leipzig, Dresden, Berlin, Chemnitz, Görlitz, Wien.)— Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Einige Worte über Adolf Jensen

als Nachtrag zu den

„Schumanniana"

im vorigen Jahrgang dieser Blätter.

Von

H. v. Bülow.

Es ist anzunehmen, daß dem aufmerksamen Leser die längere Reihe der unter dem Gesammttitel „Schumanniana" in dieser Zeitung veröffentlichten Aufsätze in frischer Erinnerung ist. Zunächst waren es darin die inhaltsvollen Mittheilungen über die Persönlichkeit und die Werke des großen Meisters, welche das allgemeine Interesse in mehr als vorübergehend fesselndem Grade beanspruchten. Ihr Erscheinen war um so freudiger zu bewillkommnen, als die bekannte Biographie des Herrn v. Wasilewski den zahlreichen, in steter Zunahme begriffenen Verehrern Robert Schumann's, die nach einem treuen, liebevoll concipirten und ausgeführten Denkmale verlangten, durch die bekannten Mängel dieser Arbeit, namentlich durch den trocknen Ton der Darstellung eine beinahe peinliche Enttäuschung bereitet hatte. Die dankenswerthen Ergänzungen des Pseudonymus „Das", im Verein mit den einige Jahre früher bei Gelegenheit der Beurtheilung der Sch.'schen Biographie von dem verehrlichen Redacteur d. Bl. ausgegangenen Beiträgen haben das Gesammtbild vervollständigt, ich möchte sagen, instrumentirt und das Unerquickliche des Eindrucks genannten Buches ausgeglichen. Deshalb dürfte, beiläufig erwähnt, der Wunsch, jene Ergänzungen gemeinschaftlich in einem Gesammtband auf den Büchertisch gebracht zu sehen, als ein von Vielen getheilter, auch praktisch gerechtfertigter erscheinen.

Nicht minder verdienstlich war der sinnreiche Gedanke des Hrn. „Das" die Biographie des Tondichters nicht als mit seinem Tode abgeschlossen zu betrachten, sondern das Fortleben seines Geistes in seinen Jüngern bis zur letzten Gegenwart ins Auge zu fassen. In seiner Galerie von Silhouetten oder vielmehr (und zwar — wie bei Brahms — sehr stark colorirten) Lichtbildern wurden bekanntlich unter der Flagge „Schumann'sche Schule" die hervorragendsten jüngeren Tonsetzer, welche, ohne Rücksicht, ob persönliche Zöglinge des Meisters oder nicht, als die in seiner Richtung wurzelnden, seinen Fußtapfen mehr oder minder erfolgreich und selbstständig folgenden Ausläufer seines Geistes zu betrachten waren, mit ästhetisch wie specifisch-musikalisch gleich sorgfältiger Gründlichkeit, zum Theil sehr trefflich charakterisirt. Ein bedeutungsvoller Wink für künftige Biographen scharfausgeprägter Künstlerindividualitäten! Aber in diesem zweiten Theile seiner Arbeit hat der geehrte Herr Verfasser meines Bedünkens eine sehr wesentliche Lücke gelassen, die mich schon zu seiner Zeit empfindlich berührt und an die Heine'schen Verse gemahnt hat:

„Nur Luther, der Dickkopf, fehlt in Walhall',
Und es feiert ihn nicht der Walhall-Wisch;
In Naturaliensammlungen fehlt
Oft unter den Fischen der Wallfisch."

Die Ueberschrift gegenwärtiger Auslassung bezeichnet diese Lücke näher, womit ich durchaus nicht gesagt haben will, daß Herr Adolf Jensen mit „Luther" oder einem „Wallfisch" markirte Analogien darböte. Uebrigens würde der selige Heine, der mehr unter die katholischen als die lutherischen Juden zählte, heute seinen gereimten Vorwurf zurückzunehmen haben: das Pantheon an der Isar, die Regensburger Walhalla, hat endlich der Büste seines sehr zufälligen Schützlings gastlich die Pforten geöffnet. Eine Reihe von Jahren hat Luther freilich darauf warten müssen. Dergleichen Geduldproben haben nun für dreihundertjährig todte Herren nichts Mißliches. Dasselbe läßt sich aber nicht betreffs eines lebenden Componisten behaupten, der bisher in sehr unverdienter Nichtbeachtung reifend, bei einer Gelegenheit, wo es so natürlich, fast unvermeidlich erschienen wäre, die Aufmerksamkeit auf ihn zu lenken, durch ein „Mißgeschick", daß ich Hrn. „Das" durchaus nicht zum Verbrechen stempeln will, übergangen worden ist.

Den geneigten Leser seinerseits auf keine „Geduldprobe" zu stellen, will ich ohne Umschweife meine Meinung über Adolf Jensen gleich Eingangs vorausschicken. Ich sehe in ihm eine Nachblüthe der Schumann'schen Romantik in duftigster Frische und edelster Anmuth, er erscheint mir als der nächste Erbe der — vielleicht klingt das Wort etwas fade, aber es fällt mir kein bezeichnenderes bei — Liebenswürdigkeit des Meisters. Darin liegt zugleich ausgesprochen,

daß er ein Jünger des ipsissimus Schumann, des Schumann in seiner ersten Periode ist. Ich habe eben einen Ausdruck angewendet, wegen dessen eine Entschuldigung wohl gerathen sein mag. Die „mechanische" Scheidung eines künstlerischen Organismus, als welcher doch die logische Entwickelung eines Tondichters in der Reihenfolge seiner Werke zu gelten hat, in verschiedene Perioden des Schaffens, enthält einen dilettantenhaften Beigeschmack, der streng genommen zu vermeiden wäre. Namentlich sein Gebrauch in der Beethovenliteratur ist unausstehlich; ich habe ihn in meiner Recension der Compositionen Karl Ritter's s. Z. ausführlich in d. Bl. befehdet. Dennoch kann ich ihn bei Robert Schumann's Betrachtung nicht umgehen. Für mich existirt eine schneidige Scheidewand zwischen dem Robert Schumann bis zu Op. 41, den Streichquartetten, oder allenfalls bis Op. 50 (Paradies und Peri) und dem jenseitigen; zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte und jenem zweiten, der, geblendet von den Formenglanze des großen Mozarterben Mendelssohn an sich selber irre und zu einem partiellen geistigen Selbstmorde getrieben wurde. Der Claviercomponist und der Liedersänger in ihm stehen mir ungleich höher da, als der Symphoniker u. s. w., so anbetend ich mich auch zu den Adagios der zweiten und selbst dritten Symphonie verhalte. Deshalb kann ich dem vielleicht etwas zu „piquant" gestellten Satze meines Freundes Dräseke „Schumann sei ein Genie gewesen, das als Talent geendet habe" dem Sinne nach doch nur beistimmen, was meine Hochachtung für den dritten Theil der Faustmusik, meine innige Sympathie für die Manfredmusik nicht ausschließt, welche letztere ich für einen erhebenden Rückfall in sein „Unsterbliches" erkläre.

Die Erscheinung Adolf Jensen's hat für mich in Gemäßheit der ausgesprochenen Ansicht etwas Rührendes. Sie ist ein schöner Reflex der Jugend des Meisters, ruft zurück, nicht wie er einst „gespuckt und geräuspert", sondern wie er geliebt, geträumt, geschwärmt hat. Diese Behauptung steht im Einklange mit dem Geständnisse, welches Herr Jensen seinen „romantischen Studien" als Vorwort voranschickt, und in dem er seine „überwiegende Neigung zum Phantastisch-Schwärmerischen, Mysteriösen" bekennt. Ich werde hierauf im Folgenden noch zurückkommen, finde es aber jetzt angemessen, diejenigen seiner Werke namhaft zu machen, die mir vorliegen und auf welche sich gegenwärtige Auslassung bezieht.

I. Claviercompositionen:

Innere Stimmen Op. 2. (Gade gewidmet.)
Phantasiestücke Op. 7. (Brahms gewidmet.)
Romantische Studien Op. 8. Zwei Abtheilungen.

II. Gesangswerke:

Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von Geibel und Heyse für eine Singstimme mit Clavierbegleitung Op. 4.
Vier Gesänge von Herwegh und Eichendorff desgl, Op. 5.
Lieder des Hafis aus den Persischen von Daumer desgl. Op. 11.

Endlich:

Gesang der Nonnen und Brautlied von Uhland, ersterer für Sopransolo und vierstimmigen Frauenchor — das zweite für gemischten Chor — beide mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (oder Pianoforte) Op. 10. Zwei Hefte.

Sämmtliche genannte Werke sind, um dies zur Orientirung der theilnehmenderen Leser sogleich zu bemerken, Eigenthum der Verlagshandlung von Fritz Schuberth in Hamburg, welcher für ihr gescheidtes Zutrauen in die Laufbahn des Componisten, für die mustergiltig geschmackvolle, ja sogar glänzende Ausstattung, die sie demselben zugewendet, ein sehr aufrichtiges Compliment gebührt. Ich glaube nicht, daß die Kenntnißnahme eines derselben überflüssig wäre, wenn man zu einer rechten Würdigung der Leistungen des Hrn. Jensen gelangen will. Der Liedercomponist würde z. B. ebensowenig nach seinem „gefälligen" Op. 4. als nach seinen im Gegensatze dazu ziemlich unpopulairen „Hafisdichtungen" Op. 11, für welche letzteren ich nicht unterlassen kann, eine entschiedene Vorliebe auszusprechen, erschöpfend beurtheilt werden können. Es genüge die Versicherung, daß unter den angeführten Werken, bei nicht zu leugnender Werthverschiedenheit der einzelnen unter einander, keines sich befindet, das nichtssagend zu nennen wäre, dessen Bekanntschaft gleichgültig ließe.

Die Claviercompositionen zuförderst zur Sprache gebracht, so habe ich rühmend hervorzuheben, daß dieselben nicht blos gute Musik, sondern gute Clavier musik bieten. Der Autor documentirt sich als einen vortrefflichen Pianisten, der den modernen technischen Errungenschaften des Instrumentes ein aufmerksames Studium — wahrscheinlich nicht blos mit Kopf, sondern auch mit Hand — gewidmet und sich einen Styl gebildet hat, in welchem man die Verwerthung des in diesem Puncte durch Chopin, Henselt und Schumann geförderten Materials leicht erkennen kann. Wollte Hr. Jensen noch einige Schritte weiter gehen, so würde er an dem neuesten Claviersatz eines Liszt und Raff die Kunst, alle erdenklichen Klangwirkungen bei größter Durchsichtigkeit und — dem Auge gegenüber — auch Uebersichtlichkeit zu erzielen, sich mühelos anzueignen vermögen. Da ich so eben die muthmaßlichen Vorbilder seines Clavierstyls genannt, so ist es selbstverständlich, daß ich denselben nicht als schwülstig, nicht als unpraktisch zu bezeichnen gedenke. Im Gegentheile: Alles ist, wie er es schreibt, von edlem Wohlklange und seinen Ideen adäquat; aus der frequenten Anwendung ziemlich weiter Accordlagen, und demzufolge großer Spannungen und Ausgleitungen ergiebt sich auch für kleine Hände noch keine übermäßige Schwierigkeit der Ausführung, da der Componist auf sehr elastische Bewegung des Zeitmaßes und auf häufigen Pedalwechsel rechnet. Aber bisweilen erzeugt diese Satzweise Monotonie im Wohlklang (wie auch bei Henselt) und wenn jede einzelne Zeile derartiger, nur durch Brechung, also successive ermöglichten Zusammenklänge keine sonderliche Mühe verursacht, so kann die Ausführung im Zusammenhange leicht einen schwervermeidlichen Anstrich von Zerfahrenheit gewinnen. Aehnliches könnte an Kirchner'schen Claviersatze ausgestellt werden, weniger an Brahms und Bargiel, welche wiederum häufig den von Kirchner stets beobachteten Wohlklang vernachlässigen.

Form und Umfang der Clavierstücke anlangend, so ist deren Prototyp in den Schumann'schen „Novelletten", „Kreisleriana", „Phantasiestücken" u. s. w. zu suchen und demnach als allgemein bekannt vorauszusetzen. Niemand wird in Abrede stellen, daß diese Form größte Mannigfaltigkeit und Freiheit bei künstlerischer Geschlossenheit zuläßt, daß sie sich als eine immer neu entwickelungsfähige, somit weit fruchtbarere zu erweisen fortfährt, als etwa die des „Liedes ohne Worte". Das in allgemeine Aufnahme gekommene „Phantasiestück" ist ein Sammelname geworden, der in seiner Allgemeinheit den Vorzug gewährt, daß sich Lied, Rondo, Scherzo u. s. w. gleich bequem unter ihn subsumiren lassen. Die Titel „Innere Stimmen" und „Romantische Studien" sind von Hrn. Jensen wol

nur der Abwechslung wegen gewählt worden. Formell sind sie gleichfalls unter die „Phantasiestücke" zu rechnen.

Der poetische Inhalt, die Stimmung ist in den einzelnen Stücken durch besondere Ueberschriften angekündigt, in denen ich meinestheils keinen Uebergriff in falsche Programmmusik, keine Ausschreitung in antilyrische Regionen erblicken kann. Häufiger wird in denselben Zeit und Ort der musikalischen Conception mitgetheilt, als ein Object beabsichtigter Tonmalerei. Herr Simon Sechter in Wien unternahm es einst, dies Verfahren parodirend zu verspotten und hat damit ein gründliches Fiasco erlebt.

Die „romantischen Studien", Op. 8, bilden die umfangreichste Sammlung unter den Jensen'schen Clavierstücken. Der Componist scheint auf dieselben persönlich den meisten Werth zu legen, denn er bevorwortet sie mit einem Widmungsbriefe, aus dem hervorgeht, daß er ein Stück persönlichen Lebens in ihnen deponirt, daß er fürchtet, Uneingeweihten fremd und ihrer Sympathie unzugänglich bleiben zu sehen. Ich überlasse es kritischen Insultatoren von Beruf, sich über den Ton dieser Vorrede, sowie den der (z. B. in den Gesängen Op. 5) bis an die äußerste Grenze subjectiver Ueberschwenglichkeit streifenden Vortragsbezeichnungen, denen eine Milderung nichts geschadet haben würde, lustig zu machen, möchte jedoch die Inconsequenz nicht unberührt lassen, Mittheilungen zu veröffentlichen, denen man einen rein privaten Charakter vindicirt. Hierin irrt sich aber glücklicherweise Herr Jensen. Er darf allgemeinere, zahlreichere Sympathien erwarten, als er in einer Stunde pessimistischer Melancholie dafürhielt. Seine Sprache ist so sinnig beredt, daß wer sich einmal entschlossen hat ihr zu lauschen, die Mühe nicht scheuen wird, sich in seine Stimmungen intimer einzuleben und da wird er so manche Saite seines Innern miterklingen fühlen, somit sich den Componisten zum dauernden Gefährten erwählen. Namentlich der zweiten Abtheilung stelle ich dies Prognostikon und in dieser besonders den Stücken „Weiße Rose, Nachklang, Liebeszeichen."

Dem persönlichen Geschmacke des Referenten sagen jedoch mehr zu die „inneren Stimmen" und noch specieller die „Phantasiestücke" Op. 7, welche vom objectiven, zugleich vom absolut-musikalischen Standpuncte aus für das gelungenste der Jensen'schen Clavierwerke zu erklären sind. Der Componist wird diesem Urtheile durch den Argwohn repliciren, als sei mir dasselbe von meinem Clavierspielbewußtsein dictirt. Eine praktische Rücksicht ist allerdings dabei mitwirkend, aber nur nebensächlicher Weise und dies zwar aus aufrichtigstem Interesse für Hrn. Jensen. In seinem Op. 7 begegne ich einem Momente, das in den „romantischen Studien" kaum zu Tage kommt, und doch eine nicht unbedeutende Seite seines schönen Talentes entwickelt: frischer, lebensfroher Humor.

Deshalb dürfte selbiges vorzugsweise geeignet sein, den Componisten zuerst in weiteren Kreisen wirkungsvoll zur Anerkennung zu bringen. Stücke, wie Nr. 1 Aufschwung, Nr. 3 Ballscene, Nr. 6 Wandernde Zigeuner, möchten sich auch im Concertsaale günstig ausnehmen und werden es auch vielleicht, wenn die dazu berufenen Pianisten es endlich einmal überdrüssig geworden sind, die Dmoll Gavotte von Bach, das Spinnlied von Mendelssohn und jene pensionatspopulairen Salonhauer von Chopin, die dieses großen Tondichters werthvollere Werke am Aufkommen hindern, weiterzuleiern. Ich kann bei Erwähnung der „Wandernden Zigeuner" nicht umhin, den Componisten zu ersuchen, er möge Melismen, wie den auf Seite 13 auftauchenden, künftig dem dafür privilegirten Hrn. Gounod für seine „deutschen" Opern überlassen. Da ich einmal zu mäkeln angefangen, so rüge ich noch die katerhafte Succession großer Terzen, (bei mäßiger Bewegung) die mich auf Seite 14 der „inneren Stimmen" zucken macht und zu der die Vortragsvorschrift „mit graziöser Coquetterie" — wol ironisch gemeint — eine burleske Randglosse giebt. Kleine Terzen würden den gleichen Dienst erweisen und den hübschen Einfall der Einschiebung eines fünften Tacttheiles in ein besseres Licht stellen.

So reichen Stoff ich bei einer detaillirten Besprechung aus den Clavierwerken des Hrn. Jensen zu großen Lobsprüchen und kleinen Ausstellungen schöpfen könnte: der Umfang dieses Artikels würde durch dessen Ausbeutung so stark anschwellen, daß mich der Leser vielleicht im Stiche ließe. Zudem würde sich dabei das Bedürfniß der Einschaltung von Notenbeispielen geltend machen, deren Ersprießlichkeit mir bei einer Besprechung, deren Gegenstand nur dem Schreiber, nicht dem Leser vorliegt, nicht in allen Fällen einleuchtet. Bei vorbeschlossenen Verurtheilungen ist dieses Mittel allerdings äußerst wirksam; die HH. Bagge und Bruyck haben ihrer Zeit in der Wiener Musikzeitung erbauliche Exempel davon geliefert. Da wurde irgend eine frappante außergewöhnliche Stimmführung oder Modulation aus dem Zusammenhange gerissen, womöglich mit dem Ende einer Periode angefangen und demselben wiederum nur ein Fragment der folgenden angefügt; hierzu gesellten sich die Nachlässigkeiten des Setzers, die man wohlweislich zu verbessern unterließ — kein Wunder, daß dem Leser die Haare zu Berge steigen, und er im guten Glauben an die Ehrlichkeit der Redaction, ohne die Sache selbst weiter zu untersuchen, den ihm eingeflößten Schauder vor dem betreffenden Dräseke oder Taufig festgemauert seitdem im Kopfe umherträgt. Schönheiten lassen sich dagegen durch kurze Notenbeispiele nicht wie Tuchproben vorlegen; was wollen zwei oder vier Tacte Bestimmtes, Eindrucksvolles bieten? Ich begnüge mich daher, dem Componisten das Zeugniß zu geben, daß er eine durchgängig gebildete Tonsprache spricht, weder im Melodischen noch im Harmonischen dem Grundsatze von der „Umkehr" huldigt und daß, wenn seine Gestaltungskraft an einzelnen Stellen wol einmal ein gewisses Ermatten und Erlahmen zeigt, dieser Uebelstand unzertrennlich ist von den Vorzügen, die sein vorstrebender, ringender Geist andererseits in die Waagschale legt. Uebrigens besitzt er die Gabe, fließend und natürlich zu schreiben, in hohem Grade, und die sehr vereinzelten Ausnahmen, wo er sie etwa verleugnet, sei es durch eine Geschraubtheit oder eine Banalität, werden im weiteren Entwickelungsgange seines kritischen Bewußtseins sich immer mehr verlieren. Folglich wird er hierauf bezüglicher Mahnungen entrathen können. Seine Erfindung trägt in der Hauptsache stets das Gepräge der Vornehmheit und Gewähltheit — und das ist das Wesentliche.

Es sei nun dem Liedercomponisten Jensen ein Wort gewidmet. Auf diesem Gebiete, will mich bedünken, ist ihm eine noch größere Reife zuzusprechen, bei welchem Lobe übrigens der Instrumentalcomponist nicht leer ausgeht. Die Clavierbegleitung seiner Gesänge ist mit einem wahrhaft orchestralen Reichthume ausgestattet, und zwar in so geschickter, discreter Weise, daß der Sänger oder die Sängerin nie gedeckt, nur unterstützt wird. Seine Behandlung der Stimme ist meistentheils mit kundiger Feder ausgeübt. Der Sänger lasse sich nicht durch einzelne Ausnahmen abschrecken, wie z. B. durch den Anfang des ersten „Hafisliedes" der bei höchst interessanter, poetischer Intention etwas außergewöhnliche Zumuthungen enthält. In dem dritten kann er sich dafür durch fast Verdi'sche Concessionen entschädigen und die überaus reizenden Nummern 5 und 6,

letztere eine Art Serenade im Bolerotempo, sind ebenso sanglich-bequem als wirkungsvoll gehalten. Auch dem letzten, sehr innig empfundenen und schwungvoll gesteigerten Gesange wird er nichts vorzuwerfen haben, jedenfalls nur sehr Weniges dem vierten, das wir von einer Ueberladung der Begleitung nicht frei sprechen können. Ich habe schon oben gesagt, daß die „Hafislieder" mir als die bedeutendste Kundgebung des talentvollen Componisten erschienen, daß sie aber wenig Aussicht hätten, populair zu werden. Der Hauptgrund liegt darin: es sind zu ihrer Ausführung zwei sehr tüchtige und feinfühlende Künstler erforderlich. Der Componist hat in ihnen seine musikalische Potenz fast allzu verschwenderisch walten lassen. Er giebt fast zu viel, aber kann man das einen wirklichen Vorwurf nennen, und wenn man es kann, ist er nicht in gleichem Maße dem Liedersänger Robert Schumann zu machen? Wie aber hierin der Jünger mit dem Meister verglichen werden darf, so auch in der ungemeinen Innigkeit der Empfindung, in der den Kern der Dichterworte bis auf die geheimsten Fasern auffaugenden Wahrheit des musikalischen Ausdrucks. In dieser Herzenswahrheit, dieser undefinirbaren Fähigkeit innerstem Sanges, der sich unwillkürlich zum Erguße und zwar zum polyphonen Erguße drängt, —also zur specifisch-musikalischen Dramatik steigert — liegt eine der Haupteigenthümlichkeiten von Jensen's Talent, wegen welcher er vor anderen seiner Richtungsgenossen vornehmlich Anspruch auf auszeichnende Sympathie und Hochschätzung erheben darf.

Die vier Gesänge Op. 5 sind gleich seinem Op. 1, das, wenn ich nicht irre, in Leipzig bei Senff publicirt ist, einfacher gehalten und für Dilettanten zugänglich, solchen also zu empfehlen. Nur das letzte Stück, die Wiedercomposition von Eichendorff's „Waldesgespräch" muß als ein unglücklicher Einfall bezeichnet werden, auch wenn es Schumann nicht so wundervoll in Musik gesetzt hätte. In dem schönen Liederhefte Op. 4 (wurde im vorigen Jahrgange d. Bl. besprochen) haben wir ein Pendant zu den Hafisgesängen. Persien nnd Spanien sind sich verwandt als gleichgünstige Gärten für jene hochrothe, brennend rothe Poesie, wie sie Hr. Jensen für seine musikalischen Nachdichtnngen braucht. Es enthält dieses Heft gar viel des Anmuthigen, Charakteristischen und manche Züge großartiger Leidenschaft. Im Ganzen jedoch constatiren die Hafisgesänge einen nicht unwesentlichen Fortschritt, der um so erfreulicher ist, als sich gleiche Hoffnungen betreffs der Weiterentwickelung des Componisten im Allgemeinen an diese Thatsache knüpfen lassen.

Schließlich sei nun der vor ganz Kurzem erschienenen Chorgesänge mit Begleitung der Harfe und zweier Hörner gedacht. Brahms war der erste, der auf den glücklichen Gedanken dieser Instrumentation gerieth, und Jensen hat wohl gethan, hier in seine Fußtapfen zu treten. Er hat zwei ganz vortreffliche Tondichtungen gegeben, die das Programm jedes größeren Concertes zieren werden. Bekanntlich fehlt es an passenden Vocalcompositionen als Intermezzi bei Orchestermusikaufführungen. Das Publicum bekundet einen ganz richtigen Geschmacksinstinct, wenn es sich gegen die ewigen Wiederholungen der in den meisten Concerten gang und gäben Arien aus Oratorien und Opern aufzulehnen anfängt. Diese abgedroschenen Stücke spielen zwischen den Orchesterleistungen (Ouverture, Concert, Symphonie) eine ähnliche Rolle, wie früher die Zwischenactsmusik im Schauspielhause. Es fehlt also an specifisch concertmäßiger Vocalmusik. Somit dürften der „Nonnengesang" und das „Brautlied" des Hrn. Jensen allen intelligenten, keine Trägheit unter dem Mantel keuscher Classicität bergenden Concertdirectionen als höchst taugliche Mittel der Abhülfe erwähnten Mangels zur Aufführung angerathen werden. Beide Werke, sehr mäßigen Umfangs, sind äußerst praktisch, sowol im Instrumentalen als der Stimmenbehandlung gehalten und müssen von schöner Wirkung sein. In dem „Brautliede" giebt es ein Tenor- und ein Sopransolo, die von geübten Dilettanten leicht auszuführen sind. An seiner trefflichen Art für Chor zu schreiben, merkt man, daß der Componist seit Längerem Dirigent einer Singakademie in Königsberg ist. Möge er nach diesem glücklichen Debut recht bald seine Kraft zu einer ähnlichen, vielleicht größeren Schöpfung concentriren!

Ein Zeitungsartikel kann dem Leser keine neue Ueberzeugung beibringen, ihn aber vielleicht veranlassen, sich das Material zum eventuellen Selbstschaffen einer solchen zu holen. Dieses zu versuchen, war die Absicht des Schreibers; er hofft wenigstens das erreicht zu haben, daß, wenn künftig von Schumann'scher Schule die Rede ist, Hr. Jensen dabei nicht übergangen wird, der, wenn man Bargiel als den Baß, Kirchner als den Baryton der Schumannianer bezeichnen wollte, als ihr Tenor zu gelten hätte.

Correspondenz.

Leipzig.

Ueber das dritte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 22. d. M. haben wir vor Allem zu berichten, daß es mehr den Charakter einer Virtuosen-Soirée, also keinen prägnanten Charakter hatte. Der erste Theil wurde durch eine Novität, Symphonie von Carl Reinecke eingeleitet, worauf eine Arie aus „Samson" und eine Phantasie für Violoncell von Servais folgten. Das Programm des zweiten Theils bot die Anakreon-Ouverture von Cherubini, eine Arie aus dem „Schwur" von Auber, Recitativ und Adagio für Violoncell von J. H. Lubeck, und als Beschluß — mit einfachster Pianoforte-Begleitung, ein walliser und ein spanisches Volkslied. Die genannten Soli wurden von Frl. E. Parepa und von Hrn. Louis Lubeck ausgeführt. Nach Recht und Billigkeit hat die Reinecke'sche Symphonie überhaupt als Hauptbestandtheil und individuell für uns als das interessanteste Stück des Abends zu gelten. Um den Totaleindruck, welchen dieselbe auf uns gemacht hat, richtig und vollkommen klar wiederzugeben, erinnern wir an die, von einigen höchst geschickten Düsseldorfer Malern versuchte Renovation der Darstellung von Marien- und Heiligen-Bildern in mittelalterlicher Manier (d. h. auf Goldgrund und vom einfachsten, durchweg strengsten Ausdrucke jener Zeit). Tadellos in Zeichnung und Colorit — vom Standpuncte des katholisch-classischen Kirchenstyles genommen —, fehlt ihnen gleichwol der urkräftige Charakter, wodurch die Originale unsere innerste Sympathie in Anspruch nehmen. So auch vermögen wir dem Tonwerke Reinecke's unsere völlige Achtung für die kunstvolle und kunstgerechte Ausarbeitung zwar nicht vorzuenthalten, besonders was die höchst verständige, geschmackvolle und selbst an neuesten Instrumentaleffecten reiche Orchestrirung betrifft, vermissen jedoch eine frischere Eigenthümlichkeit und das eigentlich packende Element. Das Tonwerk Reinecke's bekundet eben nur den vorzüglich gebildeten, reifen Meister im Handwerke der Composition, in welchem jedoch die naturwüchsige, innere Begabung vor den Einflüssen der Schule hat weichen müssen. Das Scherzo erschien uns in schöpferischer Hinsicht noch als das Hervorragendste, namentlich durch den gut concipirten Contrast des stürmisch-launenhaften (eigentlichen) Scherzos mit dem ruhigen, zarten Trio. Auch das Andante macht einen hübschen, wohlthuenden Eindruck, den es aber vorzüglich wol dem fein nuancirten Orchestercolorit verdankt. Das Finale ließ uns dem In-

halte und der thematischen Durchführung nach im Unklaren. Zugleich paßte es zu wenig, wir dürften sagen, gar nicht als Schluß zu den vorhergehenden drei Sätzen. Daß sich der Componist von der hergebrachten Form emancipirt hat, ist ganz erfreulich, nur aber hätte dieses Aufgeben der Form sich klar und deutlich als eine Folge poetischer Absicht, als eine innere Nothwendigkeit, gleich von vornherein, selbst schon in der Anlage der ersten Sätze aussprechen müssen, und da dieses nicht ersichtlich, so erscheint dieses Finale als ein dem Ganzen ziemlich unlogisch octroyirter Schluß ohne poetische Berechtigung. Trotz alledem erhebt sich diese Symphonie bedeutend über die bloße Capellmeistermusik. Aber eben weil wir das Tonwerk Reinecke's durchaus für keine Schablonenarbeit halten mögen, und das Talent desselben zu würdigen bereit sind, glauben wir an diese Composition einen strengeren kritischen Maßstab anlegen zu müssen. Das Publicum bestrebte sich den thätigen Dirigenten im Componisten durch reichlichen, nicht ganz unverdienten Applaus, sowie durch Herausrufen zu ehren. Hr. Louis Lubeck erzielte durch seine zwei Vorträge einen erfreulichen Erfolg. Seine schulgerechte Bogenführung, besonders aber eine gewisse Wärme des Tones und auch des Ausdrucks im Spiele thun dem Zuhörer, welcher Knalleffecte nicht als unerläßliche Elemente der Virtuosität anerkennt, außerordentlich wohl, und gerne vergißt man darüber zufällige, auch nur sehr selten vorkommende kleine Unvollkommenheiten hinsichtlich der absoluten Klangreinheit. Mag Hr. Lubeck vielleicht den ersten Violoncellvirtuosen der Jetztzeit auch nachstehen an technischer Kunstfertigkeit, so kann er sich damit trösten, daß er, in Bezug auf Cantilenenausführung an Servais und Carl Schuberth zu erinnern vermag. Die Composition J. H. Lubeck's (wie wir vermuthen, des Vaters des Ausübenden) enthält manches Löbliche und ist nicht ohne dramatischen Schwung. Frl. E. Parepa schien auch dies Mal für die Mehrheit der Zuhörer, (besonders der jüngeren und galanteren) als die Glanzpointe des Concerts zu gelten und ärndtete mehrfachen Applaus und Hervorruf, besonders nach dem von ihr selbst auf dem Pianoforte accompagnirten spanischen Volksliede (eigentlich in der Mundart der Gitano's oder biskayischen Zigeuner), so wie nach der freiwilligen Zugabe französischer Vaudeville-Couplets („Non, non, je ne vous dirai-pas"). Uns befriedigte Frl. E. Parepa eigentlich nur in der Händel'schen großen Arie, welche sie mit einer so wunderbaren Kraft des Organs (abermals in englischer Sprache) sang, daß sie selbst der obligaten Trompete (ausgeführt von dem Orchestermitgliede Hrn. Schmidt) an markiger Vibration nichts nachgab, und in Passagen und Trillern, im F ebensogut wie im P dem Blechinstrumente völlig ebenbürtig sich erwies. Selbst die beiderseitig hin und wieder erklingenden Distonationen machten die Aehnlichkeit der abwechselnden Ausführung nur noch ähnlicher. Wir bleiben demnach bei unseren früheren Aussprüchen, constatiren jedoch, daß die Virtuosin es diesmal mit der Correctheit der Aussprache, namentlich in der französisch-gesungenen Auber'schen Arie, nichts weniger als genau nahm, indem sie die letzten acht oder neun Zeilen des Textes nur durch „Lalala", je zuweilen aber auch durch das völlig unerklärliche Wort „poppe" interpretirte. Statt solcher uns unbekannten Mundart hätten wir freilich lieber den richtigen französischen, am liebsten jedoch (weil am passendsten) deutschen Text vorgezogen. Was das spanische Volkslied, resp. den Zigeuner-Gassenhauer und die „Couplets comiques" betrifft, so wurden dieselben zwar von ihr mit außerordentlicher Virtuosität ausgeführt, gehören aber füglicher in ein Café chantant, als in den Saal der im Kunstsache sonst doch Noli-me-tangere-Concerte. Deshalb setzte uns auch der fast enthusiastische Applaus, welcher darauf erfolgte, in Erstaunen. Einige Söhne Albions schienen uns wieder besonders elektrisirt zu sein.

Am 27. d. M. eröffnete der Musikverein Euterpe den Cyklus seiner Musikaufführungen. Die steten Bestrebungen dieses Vereins, all und jede pedantische Sonderrichtung zu vermeiden und außer rühmlichst anerkannten älteren Compositionen auch bedeutendere musikalische Erzeugnisse der Gegenwart zur Geltung zu bringen, haben schon seit einer Reihe von Jahren verdiente Anerkennung gefunden, und bewährten ihren Erfolg auch jetzt von vornherein. Von älteren Tonwerken wurden uns die dramatisch-schwungvolle Ouverture zu „Genoveva" von R. Schumann, die grandiose Arie aus „Iphigenia in Tauris" (gesungen von Frl. Emilie Wigand) und die für alle Zeiten frisch jugendliche Cdur-Symphonie von Fr. Schubert geboten so wie zwei Lieder des Letzteren, diese in der Uebertragung der ursprünglichen Pianoforte-Begleitung für Orchester von Liszt. Die Instrumentalsoli vorgetragen von Hrn. D. Popper, fürstl. Hohenzollern'schem Kammervirtuosen aus Löwenberg, bestanden aus dem Cmoll-Concert von Goltermann und einer eignen Composition des Genannten. Den Glanzpunct des Abends bildeten, nebst der Schubert'schen Symphonie, die beiden Lieder: „Der Doppelgänger" und „die junge Nonne". Erkennen wir auch den Vortrag der Letzteren durch Frl. Wigand als in jeder Hinsicht sehr gelungen, und den erfolgten reichlichen Applaus und Hervorruf als wohlverdient an, so läßt sich andrerseits doch nicht verkennen, daß ein großer Theil des tiefen, nachhaltigen Eindrucks, besonders was den „Doppelgänger" betrifft, der imposanten Instrumentalbegleitung zu verdanken ist. Schubert's Lieder sind mitunter von so hochdramatischem Charakter, demgemäß ihre Begleitung von so bedeutendem Inhalte, daß das Pianoforte zu vollkommen entsprechender Wiedergabe der Letzteren durchaus zu farblos erscheint. Es ist daher Liszt's Gedanke, für derartige Gesänge die Begleitung durch volles Orchester zu interpretiren, nur als ein höchst glücklicher aus tiefstem poetischen Verständnisse entsprungener zu bezeichnen, besonders, wenn die Instrumentation so dem Originale ebenbürtig, so naturgemäß sich erweist, wie die der vorgeführten Lieder. Wollen wir jedoch ganz strenge richten, so dürfte vielleicht in dem „Doppelgänger" die Anwendung der tiefen (dick-schnarrenden) Töne der Oboe im Unisono mit dem Gesange in Zweifel zu ziehen sein, weil das Brusttonregister des Soprans auch bei großmöglichster Kraftanstrengung desselben durch jene unumgänglich übertönt worden muß. Sonst aber sind die Tonfarben geistreich vertheilt und geben eine wunderbar ergreifende, dramatische Unterlage für den Musik- und Textinhalt des Gesanges. — Für den verständigen, und wenn auch nicht ganz genügend erwärmenden, so doch würdevollen Vortrag der Gluck'schen Arie wurde Frl. E. Wigand gleichfalls gerechter anerkennender Beifall gezollt. Ihre Stimme ist ein vortrefflich geschulter Mezzosopran und wenn nicht von der ersten Frische, so doch von vollem, weichem, wohlthuendem Klange, bei durchaus reiner Intonation. Zugleich müssen wir der Kunst-Richtung lobend gedenken, welche sich in ihren Vorträgen herausstellte. Es war darin kein Haschen nach Beifall, kein egoistisches Streben nur die eigene Individualität als Sängerin zur Geltung zu bringen, wie dergleichen den Gesangskünstlerinnen gewöhnlich eigen zu sein pflegt. In Hrn. D. Popper lernten wir einen noch sehr jugendlichen, aber schon bedeutend hervorragenden Virtuosen auf dem Violoncell kennen. Außer enormer technischer Fertigkeit, welche selbstverständlich allemal Sicherheit im Spiele und demgemäß auch durchweg reine Intonation zur Folge hat, zeichnete sich der genannte Künstler durch große Seelenwärme in der Cantilene, so wie durch sein feuriges, jugendliches Drängen in lebhafterer Bewegung ganz vorzüglich aus. Bei ersichtlichem löblichem Streben nach vorwärts darf derselbe sehr bald hoffen, den Ersten seines Faches beigezählt zu werden. Goltermann's Concert ist eine für Virtuositätsbekundung dankbare, wenn auch weder originelle noch sonst sich besonders auszeichnende Arbeit. — In dem Andante und Rondo (Emoll) von D. Popper kommen einige frische, originelle Gedanken vor, wie z. B. das kecke, gleichsam zur tollen Lust herausfordernde Hauptmotiv. Doch fehlt es dem jungen Componisten noch an festerer Haltung: er macht zu Zeiten noch nicht nothwendige Abschweife. Auch vermißten wir eine eigentliche polyphone Durchführung des Hauptmotivs, dessen durch verschiedene Instrumente nuancirte

Anwendung in der Begleitung dem Ganzen mehr Reiz, und besonders mehr einheitlichen Charakter verliehen hätte. Das Orchester unter Musikdirector Ad. Blaßmann's tüchtiger Führung erwies sich lebenskräftig und lobenswerth, ganz besonders die Streichinstrumente, weniger schon die Hörner, am wenigsten die Oboe und Clarinette, welchen zu kunstvoller resp. zu leichter Ansatz wol nicht vorzuwerfen sein möchten. Die Genoveva-Ouverture — überhaupt eine etwas schwierige Aufgabe — ließ freilich noch manches zu wünschen übrig, desto mehr verdiente Anerkennung fand die Schuber'sche Symphonie, welche tadellos vor sich ging. — v. A.

Dresden.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit deutscher Philologen und Schulmänner, welche in dem nahegelegenen Meißen versammelt waren, hatte die königliche Generaldirection zwei hintereinander folgende Vorstellungen griechischer Tragödien veranstaltet. Man gab am 30. September den Oedipus in Kolonos und am 1. October Antigone von Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. Zur Verstärkung der Chöre hatte sich die hiesige Liedertafel freundlichst beigesellt. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, daß die Aufführung des musikalischen Theiles eine vorzügliche war.

Die hiesigen Civilmusikcorps gaben zum Besten ihrer Stiftung zur Unterstützung hilfsbedürftiger Collegen, unter der Direction ihrer Dirigenten Laade, Witting, Puffoldt im Saale des Linke'schen Bades ein großes Concert, dessen Programm die vollste Anerkennung verdient. Dasselbe bestand aus drei Theilen und enthielt: Erster Theil: Ouverture zu den „Hebriden" von Mendelssohn, Einleitung des dritten Actes zu „Lohengrin" von R. Wagner, Nachtgesang von Jean Voigt, Ouverture zu „Anakreon" von Cherubini. Zweiter Theil: „Die Weihe der Töne" von Spohr. Dritter Theil: Ouverture zu den „Vehmrichtern" von Berlioz, Einleitung zu „Tristan und Isolde" von Wagner und „Les Préludes" symphonische Dichtung von Liszt. Die Ausführung der einzelnen Piècen war bis auf Spohr's Symphonie (dirigirt von Puffoldt), eine sehr exacte. Das Concert erfreute sich starken Besuches.

Die eigentliche musikalische Saison wurde diesmal durch ein Concert eines ganz außerordentlichen Musiktalentes, der noch sehr jugendlichen Tochter des Hofcapellmeisters Krebs, Fräulein Mary Krebs, auf eine recht würdige Weise eingeleitet. Die junge Pianistin beherrscht ihr Instrument bereits mit einer immensen Sicherheit; ihr Anschlag ist sauber und von einschmeichelnder Färbung, die Gänge und Tonleitern perlend und flüssig, der Vortrag musikalisch und mit Eleganz gepaart. Zu diesen Vorzügen gesellt sich ein ganz außerordentliches Gedächtniß, denn die junge Künstlerin spielte sämmtliche Piecen ihres mannichfaltigen Programms ohne Hinzuziehung eines Notenblattes. Sie spielte Concert (Cis-moll) von Ferd. Ries, Phantasie über Piècen aus „Lucrezia Borgia" von Carl Krebs, Fuge (A-moll) von Seb. Bach, „Warum" von R. Schumann, Perpetuum mobile von C. M. v. Weber und die Transscription des Walzer's aus Gounod's „Faust" von Fr. Liszt. — Das ungemein zahlreich versammelte Publicum spendete überaus reichen, aber auch wohlverdienten Beifall. Die Orchesterbegleitung wurde von der königlichen Hofcapelle, welche außerdem noch die „Lustspiel-Ouverture" von J. Rietz unter der Direction des Hofcapellmeister Krebs zur Ausführung brachte, bewirkt. Außerdem unterstützten Frau Jauner-Krall durch den Vortrag der Arie aus der Schöpfung „Auf starkem Fittig" ꝛc. und des (nicht mehr ganz neuen) Walzer's Il Baccio von Arditi, sowie Hr. Davison durch Declamation dreier Gedichte das Concert.

Die Oper bringt mit Nächstem „Agnes" von C. Krebs, neueinstudirt und die Operette „Der Wahrsager" vom Unterzeichneten als Novitäten.

Hans von Bülow hat drei Concerte für die Saison angesagt. Hans von Bronsart nebst Gemahlin ist auch bereits eingetroffen und beginnt die Vorbereitungen zu seinen Concerten.

L. S.

Berlin.

Bach-Verein. Vereinsaufführung am 15. October. Dem ersten Anstreben dieses würdigen Instituts gebührt es, keine Kundgebung seiner Leistungsfähigkeit der richtigen Beachtung zu entziehen. Obige Vereinsaufführung war für einen eingeladenen Zuhörerkreis im Saale des Real-Gymnasiums (Kochstraße 66) veranstaltet und hatte sich ein gutgewähltes tendenzgetreues Programm zur Aufgabe gestellt: 1) S. Bach, Choral „Was Gott thut". 2) S. Bach Präludium und Fuge für Orgel, A moll. 3) Mendelssohn, Arie aus dem Elias „Sei stille dem Herrn". 4) Rungenhagen, „Heilig". 5) Rust, Chor „Singet und spielet dem Herrn". 6) S. Bach, Cantate „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende". 7) S. Bach, Einleitung zu der Cantate „Gottes Zeit". 8) Righini, Arie aus dem Te Deum: Te ergo quaesumus". 9) Mendelssohn, 42. Psalm. Referent hatte Gelegenheit von der 2. bis 8. Nummer zugegen zu sein, und es ließ sich daraus schon ein Maaßstab an den Gesammterfolg legen. Der Dirigent M. Rust, welcher mit der Umsicht eines gewandten Musikers das Einzelne wie das Ganze mit sicherer Hand leitete, eröffnete beide Theile der Aufführung mit einem Orgelvortrage und brachte damit das Auditorium in die rechte Weihe und feierlich ernste Stimmung. Obwol die Orgel für die mächtige A moll-Fuge von Bach zu klein war und nicht die ausreichende Tonfülle gewähren konnte, so bewältigte der Spieler doch das gewaltige Meisterwerk mit technischer Sicherheit und instrumentaler Kenntniß. Die Sängerin der Elias-Arie, Frl. Baumann, erfreute neben einem schönen, volltönigen, gutgeschulten Organ, mit einem entsprechenden Vortrage. In dem „Heilig" von Rungenhagen, ursprünglich für Männerstimmen, von W. Rust für gemischten Chor arrangirt, in dem Chor von Rust, einer recht fließenden sangbaren Arbeit, und ferner in der Bach'schen Cantate konnten wir Veranlassung nehmen, der Chorleistung des Vereins insbesondere die verdiente Anerkennung zu zollen. Im letztgenannten Werke wurden die Soli durch einen brauchbaren Baß, wie durch eine Sopranistin, die anfangs mit ihrer Stimme etwas zögerte, dann aber ziemliches Coloraturgeschick zeigte, vortheilhaft vertreten. So documentirte der ganze erste Theil den anerkannt löblichen Standpunct des Vereins. Ueber die Solo-Arie von Righini, womit der zweite Theil sich dem ersten durch die Art der Execution etwas grell entgegenstellte, möchten wir aus Delicatesse gegen die Sängerin lieber schweigen; diese war wol durch die ungewohnte Orgelbegleitung mit irritirt, um in der Intonation so empfindlich zu differiren. Nichts desto weniger ist aber der Gesammtleistung die schon erwähnte Anerkennung nicht zu versagen. Bei der vorhandenen Lebenskraft wird der Bach-Verein einer noch höheren Entwickelung fähig sein und entgegen gehen.

R. Biole.

Chemnitz.

Unsere Concertsaison eröffneten dießmal Hr. und Frau Dötzsch aus Cöln und zwar mit einem geistlichen Concerte in der Jacobikirche am 10. September, in welchem sich Ersterer als Orgelspieler und Letztere als Sängerin hören ließen. Unterstützt wurden die Concertgeber von Hrn. Sauder, Violoncellist im hiesigen Stadtorchester, und einem Männerquartett. Die Solovorträge des Hrn. Dötzsch waren: Fest-Präludium für Orgel von Ritter, Fuge von J. Sebastian Bach und eine freie Phantasie. Das Orgelspiel war correct, jedoch ohne tieferen Gehalt. Hr. Dötzsch zeigte sich sehr geschickt im Registriren, ging aber hierin namentlich bei der Begleitung der Gesänge und der Violoncellvorträge zu weit, so daß fast jeder einzelne Tact eine andere Färbung bekam und einfach gehaltene Sachen, wie die von Frau Dötzsch gesungene Kirchenarie von Stradella, in einem ganz anderen Gewande erschienen. Seine freie Phantasie war ziemlich

trivial und der Würde des Ortes wenig entsprechend. Frau Dötzsch (Mezzo-Sopran) sang außer der erwähnten Arie noch: „Ave Maria", Lied von Marschner und eine Composition des Hrn. Dötzsch: „die Allmacht Gottes", Recitativ und Arie, welche letztere mehr den Charakter italienischer Opernmusik trug, wozu besonders die Begleitung das ihrige that. Die Stimme der Sängerin, etwas scharf und in der Höhe nicht immer rein, wollte uns überhaupt als schon etwas verbraucht erscheinen. Die Leistungen des Hrn. Sander, von welchem mit Orgelbegleitung ein Adagio von Grützmacher und ein Solo von Lindner vorgetragen wurden, und die des Männerquartetts, welches das bekannte Sonntagslied „das ist der Tag des Herrn" und die nicht weniger bekannte „Capelle" von Kreutzer sang, waren lobenswerth. — Orgelvorträge haben hier, wie wol fast überall, ein nur kleines Publicum, weßhalb sich die Concertgeber mit einem spärlichen Zuhörerkreise begnügen mußten.

Eine unter Musik-Dir. Schneider's Leitung ganz wohlgelungene Wiederholung des Mozart'schen Requiem am 18. September zum Besten der Chorcassenstiftung fand leider ebenfalls eine nur geringe Theilnahme. Die unentgeldliche erst am letzten Charfreitage bei gedrückt voller Kirche gegebene Aufführung dieses Werkes, sowie die Anwesenheit des verdienten Volksmannes Schulze-Delitzsch, welcher das öffentliche Interesse ausschließlich in Anspruch nahm, mochten wol Manchen vom Besuche abgehalten haben. Außer dem Requiem brachte Musik-Dir. Schneider mit den vereinigten Kirchensängerchören noch eine doppelchörige Motette von Bach zur Aufführung, deren nicht unbedeutende Schwierigkeiten mit dem günstigsten Erfolge überwunden wurden.

Unser Stadtorchester hat auch bereits begonnen, das Publicum mit guten Früchten seines Fleißes zu regaliren. Besonders sind es die Symphonieconcerte, welche sich durch zumeist interessante Programme auszeichnen und darum auch stets zahlreich besucht werden. Aus den bis jetzt gegebenen vier Concerten dieser Art heben wir folgende gediegenere Leistungen hervor: die Ouverturen zu „Jessonda", „die Najaden" von Bennett, „der Wasserträger", zu „Coriolan", zu „Oberon" und die Symphonien A moll von Gade, Eroica, C dur von Beethoven und C dur von Fr. Schubert. In den beiden letzten der in Rede stehenden Concerte traten auch zwei Orchestermitglieder Hr. Enke und Hr. Langlotz als Solospieler auf, deren Vorträge besondere Erwähnung verdienen. Der Erstere spielte mit vielem Beifalle ein Concert für Violine von Beriot und Letzterer, ein gut geschulter Pianist, trug das G moll Concert von Mendelssohn vor, wofür ebenfalls das Publicum mit rauschendem Beifalle dankte. Wir können Hrn. Musik-Dir. Mannsfeldt zur Acquisition solcher Kräfte nur Glück wünschen. —

Unser Musikverein scheint im Verblühen begriffen. Die Direction ist nicht mehr in den Händen des Hrn. Wetterhan und es verlautet über die etwaigen weiteren musikalischen Unternehmungen des Vereins bis dato noch nichts. b.

Görlitz.

Mitte September kamen Haydn's „Jahreszeiten" unter Musik-Dir. Klingenberg's anerkannt trefflicher Direction im Theater, das bis auf den letzten Platz gefüllt war, in vorzüglich gelungener Weise zur Aufführung. Frl. Susanna Klingenberg, die nun schon oft gerühmte Schülerin des Hrn. Professor Götze in Leipzig, gab als „Hannchen" eine durchweg musterhafte Leistung. Ihr seelenvoller, zum Herzen dringender Gesang, die naiv-edle Vortragsweise vorzüglich der charaktervollen Nummern im Winter, erfreute sich mit gutem Rechte der allgemeinsten, ehrendsten Anerkennung.

Die Lucas-Partie hatte der Königl. Opernsänger Hr. Rudolph aus Dresden in rühmenswerther Güte, mit schönem kräftigem Stimmklange und in allen Theilen trefflich gezeichnetem Vortrage, zum lebendigsten Ausdrucke gebracht, mit der großen Arie dankesvollen Beifall des begeisterten Auditoriums hervorgerufen. Den Simon sang Hr. Hastmann aus Bautzen und müssen wir auch seiner correcten Leistung hierdurch dankgerecht werden, zumal es der solobefähigten Dilettanten äußerst wenige giebt, die mit gleichem Enthusiasmus und gleicher Aufopferung bei solchen Aufführungen die fehlende Künstlerkraft liebreich ersetzen. Chor und Orchester standen in wohlgeübter frischer Wechselwirkung zu einander, obwol letzteres dem wackeren Dirigenten, besonders in den Proben, große Schwierigkeiten zu überwinden bot.

Wien. (Schluß.)

Seit März d. J. (dem Zeitpuncte meines letzten Opernberichtes) liegt eine ziemliche Reihe von Gastspielen hinter mir: Frau Fabbri-Mulder (vorher unbekannt), Frau Ilka Pauli-Markowitz aus Pesth, Frl. Alvsleben aus Dresden, Frau Leuthner-Peschka aus Dessau, Hr. Groß, Tenorist aus Graz, der Baritonist Pauli aus Pesth, der Tenor Wachtel, der Baßbuffo Krenn aus Prag, und der Heldenbaß Rokitansky. — Frau Mulder-Fabbri sang Donizetti, Meyerbeer, Halévy, Verdi, ist Coloratursängerin und hat einen dünnen, in der Mittellage erträglich, nach abwärts hohl, nach der Höhe schrill klingenden Sopran. Ihr Engagement dürfte doch noch entfernt stehen. Weit Besseres läßt sich — freilich nur auf Grund einer einzigen oft wiederholten Rolle von Frau Pauli-Markowitz gewärtigen. Ihrer Darstellungsweise der Mirza in „Lalla Rookh" war eine gewisse Frische des Singens und Spielens eigen. Außerdem hat dieselbe einen gleichmäßigen Triller und ein gutes Staccato, dabei ist ihre Stimme aber ein sehr dünner Sopran und von nicht durchgreifender Wirkung. — Frl. Alvsleben gab uns nur eine einzige Probe ihres Könnens als Leonore in „Strabella". Hiernach zu urtheilen, ist ihr Sopran in der Mittellage wohlklingend, in der Höhe spitz und ermüdet, die Coloratur unfertig und ihr Triller mäckernd. Im Uebrigen ist ihr Gesang ziemlich frei von modernen Unarten und ihre Textaussprache deutlich. — Frau Leuthner-Peschka, als Lieder- und Oratoriensängerin hier schon ein Name guten Klanges, trat bis jetzt als Isabella im „Robert" und Eudoxia in der „Jüdin" auf. Ohne Zweifel liegt aber ihr Schwerpunct in der ersten Rolle. Hier war vollkommene Rundung, ja Meisterschaft wahrzunehmen. Durchweg musikalisches Betonen, vom Recitative bis zur Coloraturarie, vom großen ganzen Zuge der Rolle bis in die feinste Einzelnheit derselben gleich innerlich erregtes, wie maaßvolles Spiel bei schöner Klangfülle und vollkommenem Wohllaute der Stimme. Auch giebt sich die natürliche Eignung und geistige Dehnbarkeit für alle Art psychologischen Ausdruckes kund.

Hr. Groß aus Graz ließ sich u. A. auch als „Tannhäuser" vernehmen. Es war dies binnen Jahresfrist die einzige Vorstellung dieser Oper. Der Gast verhielt sich seinem Stoffe gegenüber ziemlich gleichgültig und vermochte den allgemeineren Anforderungen nur in geringem Grade gerecht zu werden. — Glücklicher Weise ließ uns Herr Pauli nur ein einziges Mal seine unerquickliche Halsstimme und läppische Wortaussprache hören, Wachtel dagegen trat in verschiedenen Rollen auf. Es ist allgemein bekannt, wie verschwenderisch die Natur diesen Sänger bedacht hat, doch steht die Thatsache fest, daß weder angestammter Künstlergeist, noch Schule, weder angeborenes noch errungenes Darstellertalent für ihn auch nur das Mindeste gethan, sondern ihn vielmehr ganz im Stiche gelassen haben, denn er vermag keine einzige Rolle im Großen und Ganzen erschöpfend darzustellen. — Hr. Krenn aus Prag ließ sich nur ein einziges Mal in „Strabella" hören, und hier machte sich in seinem gesanglichen und darstellenden Gebaren etwas Spießbürgerliches bemerkbar. — In Rokitansky lernten wir einen Sänger kennen von ursprünglich gut bedachtem Kernbaß, der sich jedoch durch die Aneignung der Manier eines seltsam dunklen gedämpften Ansatzes selbst um so manche glückliche Wirkung seiner nahe an zwei Octaven umspannenden Stimme bringt. Er trat in der „Jüdin", in den „Hugenotten" und im „Robert" auf.

Im Carltheater gab Merelli mit seiner italienischen

Operngesellschaft in den ersten Sommermonaten Vorstellungen, und der Schwerpunct des Unternehmers liegt hier in dem Gesange des Frl. Adeline Patti. Die übrigen Leistungen sind untergeordneter Art, mit Ausnahme Carrion's, Giuglini's, des Baritons Zacchi und der Signora Lafon. Ueber das erste Auftreten der Patti als Somnambula habe ich s. Z. in d. Bl. schon berichtet. Weiterhin ist sie noch aufgetreten als Rosine (Barbier) Zerline (Don Juan) Lucia di Lammermoor, Norma, in Don Pasquale und Violetta Valery (Traviata) und hat sich als Ergebniß die Ansicht herausgestellt, daß die Wiedergabe kühler, seelenloser Grazie das eigentliche Feld dieser Künstlerin bildet. So prägt sich die bessere Seite ihrer Eigenthümlichkeit in Characteren wie Rosine und Norma im Sinne der Mustergültigkeit aus; dagegen werden Gebilde ungekünstelt vergeistigter weiblicher Natürlichkeit, wie u. A. Zerline, in das Bereich des widerlich Burlesken herabgedrückt. Sig. Lafont trat nur als Donna Anna auf, und war ihr Organ so angegriffen, daß sie, trotz ihrer nicht zu verkennenden Vorzüge, zu wirken außer Stande war. — Carrion ist ein in seiner Art unvergleichlicher Mimiker, Declamator und Gesangstechniker, nur hat seine Stimme auch schon verloren. — Giuglini ist ein kleiner Tenor und Zacchi hat einen zwar nicht sehr klangvollen, aber von aller Unart freien, sympathisch klingenden Baryton.

Schließlich sei noch der Operetten im Carl- (Treumann-) Theater gedacht. Treumann ist seit dem Brande nach dem Carltheater mit seiner Gesellschaft übergesiedelt und huldigt vorzugsweise dem Offenbach-Cultus. Hiervon auszunehmen ist nur eine kürzlich in Scene gegangene Operette des an diesem Theater angestellten Capellmeisters Hrn. von Suppé: „Flotte Bursche."

Das Textbuch versetzt uns mit glücklicher Laune, lebendigem Drange der leichtgeschürzten Handlung und im Gewande einer fließenden Schlagwortreichen Sprache mitten in das lustige, bisweilen tolle, doch niemals gemeine Studententreiben. Die Musik hält solchem Zuge die rechte Wage. Frisch und wechselvoll von der ersten bis zur letzten Note, bringt sie allerlei bekannte Burschenlieder in nicht unebener Art und Weise der Combination. Die eigenen Zuthaten des Componisten zu diesem überkommenen Stoffe bezeugen sowol nach gesanglicher wie orchestraler Seite den für solche Sphäre glücklich begabten Mann der Praxis. Das Werkchen verlangt ein klappendes Zusammenspiel und muntere Aufgelegtheit aller hiebei Betheiligten. Dank den großentheils in ihrer Art trefflichen Gliedern der Treumann'schen Gesellschaft wird solchem Erfordernisse auch durchweg entsprochen. Die anziehende Bluette macht volle Häuser, und unterhält selbst Jene, die als Musiker und Kritiker den Schauplatz betreten. Es findet sich in dieser Partitur sogar bei weitem werthvolleres, als in fast sämmtlichen Operetten Offenbachs, namentlich in Bezug auf thematische Combination. Wolle Hr. von Suppé diese seine glückliche und gut geschulte Naturgabe weiterhin ausbeuten! —

S.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Frau Jachmann-Wagner soll ernstlich gesonnen sein, sich gänzlich von der Bühne zurückzuziehen und nach Ablauf ihres jetzigen Engagements am 13. December d. J. in das Privatleben zurückzutreten.

— Die Hofopernsängerin Frl. Bettelheim in Wien wird Mitte December in einem der Gewandhausconcerte in Leipzig als Sängerin und in einer Kammermusik-Unterhaltung als Pianistin auftreten.

— Der königliche Domchor in Berlin begab sich allerhöchstem Befehle zufolge mit seinem Dirigenten Hr. v. Hertzberg zur Theilnahme an der 500jährigen Domfeier nach Magdeburg.

— A. Kömpel aus Weimar concertirte kürzlich in Freiburg im Breisgau und spielte dort außer dem Mendelssohn'schen Violinconcerte noch die Gesangsscene von Spohr.

— Adeline Patti hat nach Beendigung ihres Auftretens in Hamburg dem Orchesterpensionsfonds des dortigen Stadttheaters die Summe von 500 Mark geschenkt und außerdem noch reichliche Wohlthaten gespendet.

— Der Pianist Gustav Satter gedenkt in den Monaten November und December in Wien sechs ClavierSoiréen zu veranstalten, und soll, wie verlautet, hierzu bereits ein sehr gewähltes Programm entworfen haben.

— Frau Marchesi hat sich nach Paris begeben, um ihre Gesangunterrichts-Curse wieder zu beginnen.

— Am 26. Aug. concertirten in Ems: Frau Escudier-Kastner, Vieuxtemps, Vivier, A. Batta und der Sänger Monari Rocca. Dieses Concert war das letzte der diesjährigen Saison. Einige Tage vorher hatten sich u. A. auch die Sängerin Fr. Csillag und Alard hören lassen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Hr. Sigismund Blumner, früher in Berlin, seit längerer Zeit in London lebend, hat dort drei Subscriptions-Soiréen für Kammermusik im Frühjahr dieses Jahres veranstaltet. In der ersten derselben kamen u. A. das Edur Trio von Hummel, Sonate für Pianoforte und Violine von Mozart, ein Quartett von Beethoven, Clavierstücke von S. Bach, (Präludium und Fuge,) Liszt, („Venezia"). Prudent, („Feu follet"), Gesänge und ein Violoncell-Solo; in der zweiten Trio von Mozart, Kreutzer-Sonate von Beethoven, das Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Schumann, Gesänge von Liszt und Taubert und ein Violinsolo; und in der dritten: Edur Trio von Haydn, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart, Clavierstücke von Schumann (Kreisleriana Nr. 1.) Henselt (Notturno), Chopin (Ballade), Prudent (Etude) und Moscheles (Hommage à Händel) zur Aufführung.

— In Frankfurt a. M. haben am 9. October die Museums-Concerte begonnen. Das Programm brachte Beethoven's achte Symphonie, Chöre von Gade, Haydn, Schumann, ein Violinconcert von Spohr und Fuge von Bach (vorgetragen von Hrn. Kömpel aus Weimar), den Sturm von Haydn, Frühlingsbotschaft und Ouverture zu „Hamlet" von Gade.

— Die von uns kürzlich erwähnte Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin wird unter der technischen Leitung H. v. Bülow's ihr erstes Abonnementconcert am 31. October im Saale der dortigen Singakademie abhalten, zu welchem bereits folgendes Programm festgestellt ist: Hamlet-Ouverture (Op. 37) von Gade, erstes Clavierconcert von Fr. Liszt, „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester (Op. 112) und die neunte Symphonie von Beethoven.

— Das erste Concert des Wiener Singvereins unter Herbeck's Direction soll am 8. November Statt finden, bei welcher Gelegenheit „Samson" und „Ode an den Cäcilientag" von Händel zur Aufführung gelangen werden. Unter den Solisten wirkt Schnorr v. Carolsfeld mit.

— Im zweiten Museumsconcerte zu Frankfurt a. M. am 23. October wurden gegeben: Symphonie (D moll) von Haydn (zum ersten Male) Arie aus „Judas Maccabäus," von Händel, gesungen von Frl. E. Parepa aus London, G-moll Concert von Mendelssohn, gespielt von Frau Clara Schumann, Arien aus der „Zauberflöte" und aus dem „Schwur" von Auber und die Ouverture Op. 124 von Beethoven.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Die italienische Oper in Petersburg ist mit den „Puritanern" eröffnet worden.

— Berlioz' „Trojaner" werden in den ersten Tagen des November im lyrischen Theater zu Paris zur Aufführung gelangen, und die dortige komische Oper beabsichtigt Donizetti's „Irato" neu in Scene zu setzen.

— In Dresden kam am 25. October die Oper „Agnes" von C. Krebs neu einstudirt zur Aufführung. Das Publicum nahm dieselbe beifällig auf, und die Hauptträger der Oper, die HH. Mitterwurzer, Schnorr v. Carolsfeld, Frau Bürde-Ney wurden gerufen. Die Leitung hatte Capellmeister Rietz auf eigenen Wunsch übernommen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Dem Pianisten und Componisten Adolf Schlösser in London wurde die Auszeichnung zu Theil, von dem Könige von Portugal zum Ritter des Ordens Jesu-Christi ernannt zu werden, und war der Orden von einem eigenhändigen Schreiben des Königs begleitet. Hr. Schlösser empfing diese Auszeichnung infolge eines neuen Trios für Piano, Violine und Violoncell, das er dem Könige gewidmet hat.

— Alfred Jaell erhielt vom Erzherzog Maxmilian, dem Candidaten der mexikanischen Krone, einen werthvollen Diamantring nebst Namenschiffre und Krone in Brillanten. Außerdem ist er von der Liedertafel in Triest zu deren Ehrenmitgliede ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns die Herren Popper, Kammervirtuos, Cabisius, Violoncellist und Huber, Violinist aus Löwenberg, Hr. Hugo Heermann, Violinist und Frl. Helene Heermann, Harfenvirtuosin aus Baden, und Hr. Asantschewski, Tonkünstler aus Petersburg.

Vermischtes.

— Mercadante hat eine große Programmsymphonie componirt, unter dem Titel: „l'Insurrezione Polacca" (der polnische Aufstand). Die einzelnen Theile derselben führen folgende Aufschriften: I. 1862. Heilige Demonstrationen in den Kirchen und Strafen dafür seitens der Russen. II. 1862. Conscription. Verzweiflung des Volks. Kriegsaufstand. III. 1863. Ankunft Italienischer Volontairs. Schlacht. Niemand ist tödtlich verwundet. — Letzte Momente des Garibaldischen Helden. Feierlicher Racheschwur. — IV. 1863. Allgemeine Erhebung. — Sieg. — Wie man sieht, eine treffliche Veranlassung für die Gegner der Programmmusik zur Begriffsverwirrung, für Vorurtheilsfreie zugleich das beste Mittel, das Wahre und das Falsche, das Berechtigte und das Unberechtigte in der Sache sofort zu unterscheiden.

— Auf Veranlassung der Direction des Musikvereins in Wien fand am 13. October die Exhumirung der Gebeine Beethoven's und Fr. Schubert's auf dem Währinger Kirchhofe statt. Von den noch lebenden Verwandten Schubert's war dessen Bruder Andreas, K. K. Rechnungsofficial, bei dem Acte zugegen. Die irdischen Reste der beiden Meister wurden in Metallsärge gebracht, und einstweilen der Friedhofscapelle übergeben, da die für dieselben bestimmten ausgemauerten Grüfte noch nicht vollständig fertig waren. Hierauf haben die Angehörigen Beethoven's einen Protest veröffentlicht, worin es heißt: „da die durch die Bande des Blutes und das Vermächtniß des Namens heiligen und unverjährbaren Rechte, göttlichen und menschlichen Gesetzen entgegen, so wenig anerkannt wurden, daß wir die Ausgrabung der irdischen Ueberreste Beethoven's erst aus den Zeitungen erfahren, so halten wir uns verpflichtet, zu erklären, daß dieser das Andenken des Meisters profanirende Act, der ohne unsere Einwilligung und gegen unsern Willen vorgenommen wurde, nur schmerzliche Gefühle in uns wach gerufen hat, und daß wir entschieden gegen die Ausführung aller weiteren in dieser Richtung gefaßten und bereits veröffentlichten Projecte auftreten werden, in welchen wir keine dem Genius des Verblichenen gebrachte Huldigung, sondern nur eine Entweihung seiner Asche erblicken können!

— Den von uns gebrachten Notizen über den mehr und mehr sich geltend machenden Eingang deutscher Musik in Italien, wo man noch vor gar nicht langer Zeit nichts als Verdi goutiren wollte, fügen wir diesmal hinzu, daß auch in Triest die Sympathien für die deutsche Kunst wach geworden sind. Nicht allein, daß dort die alten Classiker Boden und einen bestimmten Kreis für sich gewonnen haben, sondern auch die Werke der Neuzeit finden daselbst ein immer größeres Publicum. Daß dies soweit gediehen, ist namentlich den Verdiensten des Pianisten Alfred Jaell (bekanntlich aus Triest gebürtig) und des dortigen Violinisten und Capellmeisters J. Heller zu danken, indem beide die Quartette von Schumann und das in Adur von Brahms — von Jaell zuerst dort eingeführt — zur Aufführung brachten, die der aufrichtigsten Bewunderung der Zuhörer sich zu erfreuen hatten. Außerdem brachte Jaell u. A. die Sonate „Florestan und Eusebius" von Schumann, Compositionen von Liszt und seine Transscriptionen aus Wagner's „Walküre" (Wotans Abschied und Feuerzauber") und „Rheingold" und „Tristan und Isolde" zu Gehör. Dem Dirigenten des dortigen Schillervereins J. Heller war es namentlich auch zu danken, daß Laub im Mai d. J. dort concertirte.

Bei Gelegenheit der Anwesenheit der mexikanischen Deputation, um dem Erzherzog Maxmilian die Krone anzubieten, fand bei demselben ein Hofconcert statt, in welchem Jaell spielte und von den hohen Herrschaften auf das Liebenswürdigste ausgezeichnet wurde.

Berichtigung.

In der letzten Nummer hat sich auf S. 144 beim Umbrechen der Spalte ein Versehen eingeschlichen, indem nämlich die Notiz von der Aufführung der „Katakomben" von Hiller sich zwischen Schubert's „Rosenmädchen" und „Wahrsager" eingeschoben hat, was zu dem Mißverständnisse Veranlassung geben könnte, als sei Hiller der Autor der letzteren Oper, welches wir deshalb dahin berichtigen, daß sich die Autorschaft derselben auf Louis Schubert bezieht.

Kritischer Anzeiger.

Theatermusik.

Julius Tausch, Op. 4. Musik zu Shakespeare's: „Was ihr wollt." Partitur. (Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt). Düsseldorf, Wilhelm Bayerhoffer. Pr. 3 Thlr. 15 Sgr.

Was den dramatisch sein sollenden Inhalt der Musik Tausch's zum Shakespeare'schen Lustspiele betrifft — und das dürfte denn doch wol die Hauptanforderung an jede Theatercomposition sein — so müssen wir vollkommen der schon in einer früheren Besprechung des Clavierauszugs (Nr. 2 dieses Bandes) ausgesprochenen Meinung beitreten, daß der Componist seiner Aufgabe durchaus nicht gewachsen war, und seinem Werke jede wirklich lebendige, tiefere Charakteristik der Vorgänge und Persönlichkeiten des Dramas fehlt. — Gemeinplätzige Ausdrucksweise, und wenn sie noch so feiner und noch so talentvoller Routine entspringt, kann nicht genügen, Shakespeare'schen Geist seiner würdig zu reproduciren. Als rein musikaliche Production hingegen (zu Allem, was man will, nur nicht zu „Was ihr wollt") zeigt die vorliegende Partitur in der Ouverture ganz hübsche Begabung für effectvolle Instrumentalcomposition. Sie ist nicht ohne Leben und Frische, gut angelegt in der Form, mit Kenntniß und Talent ausgesponnen, fein und elegant instrumentirt, nach Mendelssohn'schen Vorbildern offenbar, aber freilich mit bedeutendem Zurückbleiben hinter der selbstständigen Kraft des Inhalts der Letzteren. Die Gesänge dagegen erscheinen weit schwächer, eben weil der Text bestimmteren Ausdruck erfordert.

XXV—I.

Kirchenmusik.

Joh. Seb. Bach, Cantaten im Clavierauszuge bearbeitet von Robert Franz. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Nr. 1. „Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist." Pr. 2 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 2. „Gott fähret auf mit Jauchzen." Pr. 2 Thlr.
Nr. 3. „Ich hatte viel Bekümmernisse." Pr. 4 Thlr.
Nr. 4. Wer sich selbst erhöhet." Pr. 2 Thlr.
Nr. 5. „O ewiges Feuer." Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.
Nr. 6. „Lobet Gott in seinen Reichen". Pr. 2 Thlr. 10 Sgr.
Nr. 7. „Wer da glaubet und getauft wird". Preis 1 Thlr. 12½ Sge.

——— Arien aus der Passions-Musik, nach dem Evangelisten Matthäus, mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet:

Drei Arien für Alt. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.
Drei Arien für Baß. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Was schon früher in unserer Zeitschrift bei Gelegenheit der Besprechungen der von R. Franz bearbeiteten Sopran- und Tenor-Arien aus Bach'schen Cantaten (Bd. 55 S. 109 und Bd. 56 S. 150) gesagt worden ist, gilt auch in vollkommen gleichem Maße von den uns vorliegenden Bearbeitungen. Auch hier sehen wir zunächst keine gewöhnliche, mechanisch geistlose Uebertragung der Partituren. Wie dort in den Arien, so finden wir auch in den Cantaten den Hinzutritt des freien Orgelspiels, nach der Baßbezifferung des Originals, durch bewegliche Füllstimmen in der Begleitung in Bach's Geist wiedergegeben, und überhaupt bei der Uebertragung der Orchesterpartien auf das Pianoforte der Natur und der wahren Behandlungsweise dieses Instruments passend Rechnung getragen. Was die Auffassung der Bach'schen Vielstimmigkeit, und der aus derselben entspringenden Modulationshärten, ja selbst der öfters schneidend eintretenden Dissonanzen und Querstände betrifft, so hat sich der Bearbeiter der vorliegenden Cantaten darüber näher ausgesprochen in einer neuerdings erschienenen Brochure (Mittheilungen über Joh. Seb. Bach's „Magnificat"), welche wir in Bälde ausführlicher zu besprechen gedenken. — Der Altmeister deutscher Polyphonie folgt auch in den Cantaten unumstößlich seinem steten Principe: Einfachheit in der harmonischen Grundanlage, bei größtem modulatorischen Reichthume vermöge der freiesten, und doch consequentesten Stimmenführungen. Die Hauptschönheit der Cantaten Bach's, wie überhaupt wol seiner Tonwerke, ist die grandiose, charakteristische Auffassung der Texte, wenn gleich der Einfluß seiner Zeit — der Epoche sich gern breit aussprechender Allongenperücken-Gelehrten, wie steif-graziöser Sarabanden- und Menuett-Tänzer — sich auch mit dem besten Willen nicht hinwegdisputiren läßt. Schwingt man sich jedoch über diese nur die Form betreffenden Anstöße hinweg, und zu dem tiefen, hochpoetischen Inhalte, — wenn vielleicht auch nicht aller, doch gewiß der meisten Nummern jener Cantaten und Arien hinauf, so wird man sich von denselben wunderbar erhoben und angezogen fühlen. So z. B. sind in Nr. 2 Recitativ und Arie für Baß („Es kommt der Held" und „Er ist's" von imposanter, dramatischer Färbung, so wie in Nr. 3 die Arie für Sopran („Seufzer, Thränen") von außerordentlicher Lieblichkeit; in Nr. 6 zeichnet sich die Alt-Arie („Ach, bleibe doch") durch originelle Rhythmik aus, der zufolge der klagende Ausdruck der Melodie noch mehr gesteigert wird. Ebendaselbst verdient die Sopran-Arie („Jesu, Deine Gnadenblicke") besondere Aufmerksamkeit wegen des schönen, glatten Gesanges und des überaus zart figurirten Accompagnements (ohne Bässe). Ebenso ziehen uns die Duette: in Nr. 3 für Sopran und Baß, und in Nr. 7 für Sopran und Alt an. Letzteres soll eigentlich zweistimmiger Frauenchor sein; laut einer Bemerkung des Bearbeiters aber möchte es als solcher wol schwer mit dem erforderlichen, zarten Ausdruck auszuführen sein, womit wir vollkommen einverstanden sind. Von den Chören sprachen uns, wegen der kunstvollen, lebendigkräftigen Durchführung der Stimmen (resp. Themen), folgende ganz vorzüglich an: die Chöre aus Nr. 1 („Es ist dir gesagt"), aus Nr. 2 („Gott fährt auf"), in Nr. 4 („Wer sich selbst erhöhet"), in Nr. 5 der letzte Satz („Dankt den höchsten Wunderhänden"), so wie in Nr. 6 das erste Allegro („Lobet Gott"). — Die Arien aus der Passions-Musik sind schon allgemeiner bekannt und längst ihrem hohen Werthe nach gewürdigt worden. Dem würdigen fleißigen Bearbeiter gebührt das Verdienst, durch diese verhältnißmäßig wohlfeilen Ausgaben von Bach's herrlichsten Gesangwerken zu allgemeinerer Verbreitung derselben bedeutend beigetragen zu haben.

Sion, Sammlung classischer geistlicher Gesänge für die Altstimme und Piano. Nr. 60. Berlin, Schlesinger. Preis $7\frac{1}{2}$ Sgr.

——— (Dieselbe Sammlung) Nr. 61. Pr. 5 Sgr.

Wilhelmus Smits, Die Ehre Gottes. Hymne von G. H. Brockhuysen, componirt für Chor- und Solo-Stimmen mit Begleitung des Orchesters. Piano-Partitur. Amsterdam. Th. J. Roothaan. Pr. f. 5.

J. A. Van Eyken. Hymne von Dr. J. P. Heije, für Männerchor und Solos mit Begleitung von Blechinstrumenten. Clavierauszug. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. f. 1. 60.

Die vorliegenden zwei Nummern der (von Carl Klage edirten Sammlung Sion bringen: ein Fragment aus dem Psalm XXI Marcello's, und einen Vers aus Händel's „Te Deum" beide, wie angezeigt, der ersten Nummer der „Ecole classique de Mme. Viardot-Garcia" entnommen. Sowol die Namen der genannten Altväter kirchlicher Musik, als auch der allbekannte geläuterte Geschmack der als Sängerin und Lehrerin berühmten Herausgeberin der erwähnten französischen Sammlung machen eigentlich jede nähere Besprechung überflüssig. Die Clavier-Begleitung ist leicht und geschickt arrangirt. Als Contrast erscheinen die zwei holländischen Compositionen. Es dünkt uns, als wenn in beiden eine gewisse Prätention auf sogenannten Classicismus läge, obschon sie denselben auf entgegengesetzte Art zu erstreben suchen. In der „Ehre Gottes" scheint der Autor die zufälligen Härten in der Modulation des alten Bach als besondere Merkmale classischen Styles herausgesucht zu haben, und hat ihn wahrscheinlich darin nachahmen wollen. Aber der ersichtlich-dilettantische Standpunct seiner theoretischen Kenntnisse hat ihn zu keinem wirklichen Stimmenreichthum kommen lassen, während das Aufgeben der Einfachheit der harmonischen Grundlagen nur zu gehalt- und geschmacklosen, unklaren, zumeist durch Nichts motivirten Folgen geführt hat. Van Eyken dagegen ist schon gar zu einfach. Er kommt in seiner Hymne modulatorisch durchaus nicht vom Flecke: Fmoll — As oder Es dur — Cmoll, oder vice versa, — andere Folgen finden nicht statt. Dennoch aber mögen wir in Van Eyken's Production die gesangliche Begabung und einen gewissen Inhalt nicht verkennen. Auch hinsichtlich der Klarheit im vierstimmigen Satze übertrifft dieser Autor seinen vorgenannten Landsmann.

XXV—1.

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Armonia. Auserlesene Gesänge für Alt oder Mezzosopran, herausgeg. von A. G. Ritter. Band VI. Nr. 40—48. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. $1\frac{1}{6}$ Thlr.

Dieses Heft eines schon als vorzüglich bekannten Sammelwerks bringt uns einzelne Nummern aus Opern, Cantaten und Oratorien älterer Zeiten, namentlich von Gluck, Händel, Ferrandini, Foschi, Caselli und Cozzi. Der edele, einfache Gesang, sowie die nicht schwierige, jedoch harmonisch-wirksame Begleitung in entsprechendem Clavierarrangement, machen auch diesen Band, gleichwie die frühern, zu einer willkommenen Gabe für diejenigen, welche nach Weitzmann's Ausdrucke mehr als „Musikvergnüglinge" sind. —

Musik für Gesangvereine.

Julius Jos. Maier, Auswahl englischer Madrigale für gemischten Chor. Drei Hefte. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. I 1 Thlr. 15 Sgr., II und III à 1 Thlr. 20 Sgr.

Gegen das Ende des 16. und zu Anfange des 17. Jahrhunderts gehörte es, wie bekannt, zum guten Tone, allerlei sentimentale Liebes- und Frühlingsklagen mehrstimmig im steifsten contrapunctischen Style Josquin's des Près componiren und ausführen zu können. Zu solchen Modegesängen der guten, alten Zeit gehören denn auch die vierstimmigen englischen Madrigale John Dowland's, John Bennet's, Thom. Tallis', die fünfstimmigen Thom. Morley's, und die sechsstimmigen John Ward's, Thom. Weelkes' und John Wilbye's, welche uns in diesen Heften geboten werden. — Obschon der Herausgeber im Vorworte zu dieser Sammlung sagt, daß dieselbe „keinen theoretisch-historischen, sondern den ausschließlich praktischen Zweck verfolge, das englische Madrigal unseren Gesanginstituten zugänglich zu machen", können wir dennoch den Erfolg letzterer Absicht nicht zugeben. Die Madrigale, selbst die Besten der obenerwähnten Epoche, enthalten nur nach damaliger Ansicht regelrechte, jedoch ziemlich planlose Durchführungen kurzer, intentionsloser Motive. Sie weichen also in Rhythmik und Harmonik, und demzufolge auch in der Melodik gar zu sehr von der heutigen Musik ab, um ein irgend mehr als historisches Interesse sich abgewinnen zu lassen, und können fernerhin nie, weder dem Geschmacke noch der Kunst selbst, förderlich werden. Die neuere Musik-Praxis auf das Alte zurückführen wollen, wenn dasselbe nicht höheren geistigen, folglich stets bleibenden Werth hat, (und ein solcher mangelt den englischen Madrigalen ersichtlich ebenso wie allen anderen Modecompositionen der verschiedenen Epochen) heißt den Fortschritt der Kunst ganz und gar verkennen. Alles hat, und muß auch seine Grenzen haben, folglich auch die Pietät für das Alterthum in der Kunst, und soll das nur Historisch-Würdige nicht mit dem wirklich Praktisch-Fördernden verwechselt werden.

XXV—I.

Unterhaltungsmusik.

Für zwei Pianoforte.

Ch. P. Lysberg, Op. 92. Deuxième Duo pour deux Pianos sur Obéron, Preziosa, Freischütz de Weber. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Brillantes Potpourri, indeß von einigem nicht zu verkennenden Gehalte.

Zu vier Händen.

F. X. Chwatal, Op. 170. Die kleinen Opernfreunde. Melodienbouquets nach beliebten Opern. Lief. II. Nr. 7 bis 12. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1⅙ Thlr.

In längst bekannter Chablonenweise arrangirte bunteste Melodienfragmente aus: „Sonnambula", „Czaar und Zimmermann", „Oberon", „Martha", „Stumme von Portici", und „Weiße Dame". Ueber nothwendig gewordene Uebel in der Kunst noch zu reden, glauben wir uns enthalten zu können. Auch ist nicht zu leugnen, daß solche Arrangements mehr oder minder zur Popularität von Operncompositionen mit beitragen, und das ist für Dilettanten der niederen Stufen (jedes Alters) immerhin von relativem Nutzen. Chwatal's Bouquets aber gehören wol noch zu den leidlichsten ihrer Art.

Lefébure-Wely. Op 54. Les cloches du Monastère. Arrangement zu vier Händen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 10 Sgr.

Da diese so piquant klingende, obschon völlig geistlose Modepièce so wunderbar „zieht" und Abgang findet, so konnte natürlicher Weise eine Herausgabe derselben in leichtester Einrichtung zu vier Händen zu erscheinen nicht ermangeln.

Instructives.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Hermann Franke, Op. 4. Sechs Charakterstücke für die reifere Jugend ꝛc. 2 Hefte. Breslau, C. F. Hientzsch. Pr. à Heft 22½ Sgr.

Louis Böhner, „Perlen". Leichte Tonstücke für das Pianoforte zu vier Händen ꝛc. Herausgegeben von Immler. Langensalza, Verlags-Comptoir. Pr. 20 Ngr.

Chr. Immler, „Melodien-Kränzchen". Beliebte Volkslieder ꝛc. Langensalza, Ebend. Pr. 14 Ngr.

Schon vor einiger Zeit hatte Referent Gelegenheit, über die ersten Werke Franke's ein den Umständen nach günstiges Urtheil abgeben zu können. Auch diesmal befindet er sich in der Lage, dasselbe auf das vorliegende Opus ausdehnen zu können. Franke zeigt bei entschiedenem Talent ein anerkennenswerthes praktisches Geschick besonders für die den instructiven Zwecken Rechnung tragende Claviercomposition. Außerdem ist bei ihm noch zu bemerken, daß er nicht, wie viele derartige Tonsetzer es zu machen pflegen, im Satze eine allzugroße Leere durchblicken läßt; im Gegentheil, Franke ist bemüht, bei Berücksichtigung aller instructiven Forderungen, möglichst vollständige Klangfülle zu bewahren. Jedes der vorliegenden Hefte enthält drei Nummern und zwar das erste: „Wiegenlied", „Waldscene" und „Volkslied", das zweite: „Gute Laune", „Auf dem Eise" und „Ein geistlich Abendlied". Im Allgemeinen läßt sich darüber sagen, daß der Autor bei allen Nummern das Charakteristische nie aus den Augen verloren hat, und daß, da besonders in der technischen Behandlungsweise mannigfache Abwechselung geboten ist, dies Werk mit Vergnügen von der reiferen Jugend benutzt werden dürfte.

Eine nicht ganz üble, obschon bei Weitem nicht in demselben Grade empfehlenswerthe Arbeit ist die Sammlung „Perlen" von Böhner. Wahrscheinlich stammt dieselbe aus dem musikalischen Nachlasse des Componisten. Böhner stellt an die Schüler nicht so hohe technische Anforderungen als Franke, er hat sein Augenmerk hauptsächlich auf eine der untersten Stufen gerichtet, und hier zur rechten Zeit angewendet, dürften sämmtliche Nummern („Romanze", „Savoyarden-Lied", „Zigeunertanz", „Aus der Zauberflöte", „Aus der Regimentstochter", „östreichische Nationalhymne", „Klänge aus der Alpenwelt", „Aus dem Rothkäppchen") immerhin mit Nutzen gespielt werden.

Immler's Opus enthält „beliebte Volkslieder" im Umfange von fünf Tönen. Mit dem Werke selbst hat unsere Clavierliteratur Nichts gewonnen, denn ähnliche, sogar bedeutend bessere, existiren schon in Masse. Was die „Beliebtheit" dieser Volkslieder betrifft, so ist die Wahl durchaus keine glückliche, denn was der Verfasser mit jenem Ausdruck bezeichnet, möchten wir lieber trivial nennen. Wir befinden uns demnach durchaus nicht in der Lage, dem „Melodien-Kränzchen" eine Empfehlung mit auf den Weg zu geben. p—.

Bücher, Zeitschriften.

Tschirch, Rud., Volkssängers Notenbuch Eine einfache und geordnete Darstellung u. Erklärung aller Zeichen der Notenschrift. Berlin, Ernst Schott u. Comp.

In dem Vorworte „an die deutschen Volkssänger" sagt der Verfasser: „Getreu seinem Grundsatze, zur Förderung des deutschen Volksgesanges nach Kräften beizutragen und in der Ueberzeugung, daß es noch manchem Sänger an der nöthigen Notenkenntniß gebricht, bietet der Märkische Central-Sänger-Bund das folgende Buch zum eifrigen Studium." Man findet darin auf 40 Seiten Belehrung (natürlich in kürzester Weise) über System, Schlüssel, Namen und Geltung der Noten, Tempo, Tonarten u. s. w. So einfach diese Sachen scheinen, so wollen sie doch gelernt sein und jede Anweisung dazu, auch die vorliegende, ist vom Volkssänger mit Dank aufzunehmen. Der Verfasser versteht mit seinem Publicum zu reden!

Die Kunst des Clavierstimmens ꝛc. ꝛc. 2. Auflage. Weimar. 1863. B. F. Voigt.

Vorgenannte Schrift bildet den 21. Band aus dem in ebenderselben Verlagshandlung erscheinenden größern fortlaufenden Werke „Neuer Schauplatz der Künste und Handwerke. Mit Berücksichtigung der neuesten Erfindungen." — Sie bietet auf 84 Seiten eine vollständige (!) Anleitung zur Erhaltung und Wiederherstellung gebrauchter, sowie zur Prüfung neuer Instrumente und ist frei nach dem „Accordeur" des G. Armellino, mit Benutzung noch vieler anderer Quellen von einem vielerfahrnen Clavierstimmer bearbeitet. Und in der That hat der Verfasser viel Praktisches darin niedergelegt. Es sind in neuester Zeit mehrere Schriften ähnlichen Inhalts erschienen, die in einigen Puncten von dem Verfasser abweichen, was seine Erledigung darin findet, daß gerade in diesem Fache, und namentlich in Betreff des Instrumentenbaues tagtäglich Fortschritte gemacht werden. Beachtenswerth ist darin „Theorie des Tones, Vertheilung oder Temperatur, die Gegentheilung". — Wer darüber noch genauer und gründlicher sich zu belehren wünscht, der lese in „Chrysander's Jahrbüchern für Kunst ꝛc. (Band 2)" Hauptmann's Aufsatz über „Temperatur."

Hugo, H., Der musikalische Accent und im Gesang die Aussprache. Leitfaden für den Unterricht und das Selbststudium. Leipzig, E. Wengler, 1862. Pr. 5 Ngr.

Der Herr Verfasser bezweckt mit seinem Schriftchen: „im Lehrfache Musik mit Geschmack vorzutragen, die richtige Nuancirung und Mäßigung des Tones hier und da vorzunehmen, nicht sowol zu betonen als sehr oft nicht zu betonen, und dadurch Schattirung, Abwechslung des Reizes zu erzielen, eine Lücke auszufüllen." Er bezeichnet also selbst seine Schrift als Lückenbüßer. Gleichzeitig gesteht er aber auch zu, daß dieselbe nicht für Heroen und Eingeweihte in der Kunst sei, sondern für Kräfte, denen weder Gesangsschulen noch Meister zur Hand stehen. Solchen „Kräften" möchten wir allerdings eher rathen, nach „Marx's Allgemeiner Musiklehre", „Lobe's Katechismus der Musik" u. s. w. zu greifen, wo diese Materie gründlicher und tiefer behandelt wird. Doch wollen wir Niemanden wehren, sich auch in dieser Brochure (es sind nur 35 Seiten, kl. 8. Format) Körnchen und Brosamen zu suchen über „Accent im Allgemeinen in der Musik, im Tact, Abschnitt, im Satze und in der Periode, so wie sich einigermaßen belehren zu lassen über Aussprache der Worte, wer nicht etwa schon Hentschel's und Widemann's Werke darüber kennen sollte.

Krätzschmer, Fr., Musikalisches Fremdwörterbuch für Künstler und Dilettanten. Leipzig, E. Wengler. Pr. 20 Ngr.

Folgt seinen Vorfahren, „einem längstgefühlten Bedürfnisse abzuhelfen" getreulich nach, nur daß es im Preise etwas gestiegen, wahrscheinlich wegen äußerlich „nobler Ausstattung" — und eines Anhanges, enthaltend das „Wesentliche der Musik-Elemente." — An Voll-

ständigkeit (212 Seiten) mag es einige seiner Vorgänger, die zum Theil blos halb so stark sind, übertreffen. Das Büchelchen eignet sich wegen seiner äußern einladenden Erscheinung zu Geschenken für Damen. Der Inhalt weicht nicht ab von seinen geehrten Vorläufern.

Köhler, Louis, Gesangs-Führer. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der gesammten Literatur für Solo- und Chorgesang. Leipzig, Schuberth (E. J. Praeger).

Ein mit großem Fleiße, mit Sachkenntniß und Geschick ausgearbeitetes Werk, das allerdings bei des Herrn Verfassers bekannter Strebsamkeit in noch zu erwartenden Auflagen hie und da Verbesserungen, Erweiterungen, resp. auch Beschränkungen erfahren wird. Man erstaunt über den Reichthum deutscher Muse auf dem Felde des Gesanges. — In 31 verschiedenen Capiteln auf 104 Seiten werden wir durch Gesangschulen, Gesangübungen, Lieder für die einzelnen Stimmen, mit und ohne Begleitung, u. s. w. mit Einschluß auch von Schriften über Gesang geführt. R. Sch.

Literarische Anzeigen.

Für Männergesangvereine.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschien:

„Preis dem Vater, den dort oben!"

Hymnus, gedichtet von Garve,

für Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten oder Pianoforte (ad libitum)

componirt von

Heinrich Gottwald.

Op. 6. Partitur und Singstimmen 20 Sgr. Singstimmen apart 10 Sgr.

Vor Kurzem erschienen:

Joseph Schnabel, Psalm: „Herr unser Gott," für Singstimmen (Chor und Soli). Neue Ausgabe, mit Begleitung von Blasinstrumenten (ad libitum) versehen von A. Leibrock. Partitur 1 Thlr.; Orchesterstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.; Singstimmen 10 Ngr.

Max Seifriz, Acht Gesänge für Männerchor. Op. 3. 2 Hefte.

I. Heft. Nr. 1. Reiterlied von Georg Herwegh. Nr. 2. Die Musensöhne singen, von Otto Roquette. Nr. 3. Trinklied von Lord Byron. Nr. 4. Vaterlandslied von E. M. Arndt. — Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

II. Heft. Nr. 1. Ein geistlich Abendlied von G. Kinkel. Nr. 2. Ballade von E. M. Arndt. Nr. 3. Ich liebe dich von Carl Beck. Nr. 4. Kurze Rast v. Robert Prutz. — Part. u. Stimmen 1 Thlr. Stimmen apart 20 Sgr.

Wilhelm Tschirch, Capellmeister in Gera, Sanctus Benedictus und Agnus Dei für Männerchor und Solo, insbesondere zur Aufführung bei Sängerfesten. Opus 52. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr. Jede Stimme 5 Sgr.

Diese Werke verdienen die grösste Beachtung aller ernster strebenden Gesangvereine, denen sie hiermit angelegentlich empfohlen werden. Tschirch's höchst wirkungsvoller Sanctus wurde zum ersten Male beim vorjährigen Voigtländischen Gesangfeste zu Plauen aufgeführt und hat auf alle Festgenossen einen unauslöschlichen, erhebenden Eindruck gemacht. Es ist unstreitig das bedeutendste Werk des gefeierten Componisten.

Unter der Presse befindet sich und erscheint demnächst:

Max Bruch, Römischer Triumphgesang für Männerchor mit Orchesterbegleitung. Op. 19. Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und Singstimmen.

Die Berichte über das diesjährige Aachener Sängerfest, wo dieser Chor das erste Mal aufgeführt worden, nennen dasselbe übereinstimmend:

„ein herrlich glänzendes Opus, voll Kraft, Majestät und Fülle der „Begeisterung. Der so viel versprechende Compon st hat die Sänger„feste mit einem Werke bereichert, für welches die derartigen Ver„bindungen ihm den lebhaftesten Dank schulden."

Clavier-Auszug und Singstimmen erhalten die Abnehmer des vollständigen zweiten Bandes von Franz Abt's deutscher Sängerhalle mit der demnächst erscheinenden 8. (Schluss-) Lieferung als Prämien gratis.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste, vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es n. 24 Ngr.

——— Nr. 87. 88. Adagio, Rondo u. Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 121[a] in G. — 14 Variationen f. Pianoforte, Violine u. Violoncell. Op. 44 in Es n. 1 Thlr. 6 Ngr.

——— Nr. 113—119. Sechs variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.) Op. 105. — 10 variirte Themen für Pianoforte mit Flöte oder Violine (ad libit.). Op. 107 n. 2 Thlr. 18 Ngr.

——— Nr. 221—227. Drei Gesänge von Goethe. Op. 83. — Das Glück der Freundschaft (Lebensglück). Op. 88. — An die Hoffnung (Aus Tiedge's Urania). — Op. 94. — An die ferne Geliebte (Liederkreis). Op. 98. — Der Mann von Wort. Op. 99. — Merkenstein. Op. 100. — Der Kuss. Op. 128. n. 1 Thlr. 3 Ngr.

Stimmen-Ausgabe. Nr. 6. Sechste Symphonie. Op. 68 in F n. 2 Thlr. 27 Ngr.

——— Nr. 59. Octett für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Horn und 2 Fagotte. Op. 103 in Es n. 1 Thlr. 6 Ngr.

Leipzig, 15. October 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—8 sind erschienen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Neunundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Recensionen: R. Franz, Mittheilungen über J. S. Bach's „Magnificat". H. Berlioz, Gesammelte Schriften. 1. Band: A travers chants. 2. Band: Orchester-Abende. — Correspondenz. (Leipzig. Görlitz.) — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Kunstwissenschaft und musikalische Belletristik.

Robert Franz, Mittheilungen über Johann Sebastian Bach's „Magnificat." Halle. H. Karmrodt. S. 30.

Der um die Bearbeitung der Bach'schen Cantaten bereits vielfach verdiente Autor giebt in dieser Brochure die höchst interessante und belehrende Analyse eines der erhabensten Werke des musikalischen Altvaters. Er hat es, sagt er, „für Pflicht gehalten, die öffentliche Meinung auf ein Werk zu leiten, das bisher vergeblich der Feder harrte, die es den Menschen warm ans Herz legte." Wir stimmen gern mit dem Verfasser überein, daß die Theilnahme an Bach's großartigen Vocalcompositionen, dem wirklichen Werthe derselben nach, keine entsprechende, allgemeine sei, so sehr auch an einzelnen Orten der Bach-Cultus in den letzten 20 bis 30 Jahren bereits eine bedeutende Höhe erreicht hat. Der größeren allgemeineren Zuhörerschaft dürfte jedoch die noch nicht entwickelte Befähigung, den gewaltigen Inhalt Bach'scher Kunstwerke „mit verleugnendster Hingabe" erfassen zu können (ist doch selbst der näherstehende Beethoven noch lange nicht Allen zugänglich), ebensowenig zum kategorischen Vorwurfe zu machen sein, als etwa das Nicht-Verständniß von Humboldt's Kosmos, oder Plato's Dialogen. Daß aber bei den dringenden, vielseitigen Anforderungen an die Journalistik der Jetztzeit dieselbe, selbst bei dem besten Willen, Allen und Allem gerecht zu werden, oft auf unübersteigbare Hindernisse stößt in dem Mangel an dazu erforderlichen Arbeits-Kräften, und daß demzufolge leicht hin und wieder Lücken entstehen, wäre ebenfalls wol schwerlich weder als „Unbeachtung" classischer Werke, noch als „eigenthümliche Stellung u. s. w." zu bezeichnen. Zudem steht es ja jedem ernsten Kunstfreunde frei, diese unwillkürlichen Lücken zu füllen, und wünschenswerthe Aufsätze bezüglichen Inhalts beliebigen Musik-Zeitschriften zuzusenden, woselbst sie, wie bisher, auch ferner stets nur anerkennende Bereitwilligkeit zur Aufnahme finden werden. Es möchte demnach das bisherige „Sich-schweigend-verhalten", welches der geehrte Verfasser rügt, wol nur zum Theil der Journalistik, anderen Theils aber den betreffenden Specialisten selbst vorzuhalten sein. Daß aber unter diesen so Manche dazu vollkommen „Beruf und Fähigkeit" besitzen, davon giebt Robert Franz den schlagendsten Beweis in dieser höchst anziehenden Brochure. Denn, wahrlich, seine Feder legt Bach's Magnificat der musikalischen Welt gar warm und ergreifend ans Herz.

Von dem Dasein eines Bach'schen Magnificat, dessen Text der bekannte Lobgesang der Maria ist aus dem Evangelisten Lucas (Cap. 1 V. 46 ff.): „Meine Seele erhebet den Herrn u. s. w., — lief seit Jahren schon ein dunkles Gerücht, wie wenn ein „unbegreiflicher Instinct gewaltet habe, der das Menschengemüth geheimnißvoll dem Bedeutenden zuzieht, dessen wahres Verständniß nach und nach vorbereitet." —

Es existirte zwar schon eine ältere Partitur-Ausgabe von 1811 (bei Simrock); der Verfasser hält sich jedoch in seinen Untersuchungen an die richtigere, von der Bach-Gesellschaft veröffentlichte. Das Werk, in welchem Bach hinsichtlich der Kunstform sich der altitalienischen Schule angeschlossen hat, schließt zwölf Nummern in sich, worin Chor- und Einzel-Gesang abwechseln. Das Orchester, eine für damalige Zeit reiche und glänzende Besetzung umfassend — nämlich Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen, drei Trompeten, Pauken, — gruppirt sich zu drei verschiedenen, äußerst selbstständigen Chören. — Die Orgel, von der Bach keine ausgeführte Stimme hinterlassen hat, trat wahrscheinlich bald unterstützend, bald vorbereitend, hier ausgleichend, dort vermittelnd auf. Diese Gruppen dienen zur vollständigen, mächtig-polyphonen Behandlung der Instrumentalbegleitung, welche die ebenso sich bewegenden und in den Chören nicht minder polyphon entwickelten, zumeist fünfstimmigen Vocalsätze umgiebt. Es scheint fast, als wäre es dem Ohre unmöglich, eine solche Vielstimmigkeit zu fassen. Dieses Verständniß nun dem Zuhörer zu erleichtern, bringt der Verfasser folgende höchst interessante und vollkommen richtige Andeutungen:

„Nach unserem Dafürhalten kommt es nämlich bei Bach viel weniger darauf an, das sogenannte Stimmgewebe in allen Details zu verfolgen: wie in einem Tone die unzähligen Einzelnheiten und Verzierungen nur dazu dienen, dem großen Ganzen Leben und Bewegung zu geben, nicht aber die Aufmerksam-

keit des Beschauers von ihm abzulenken, ebenso möchte es sich mit der Bach'schen Polyphonie verhalten. Bach's Harmoniefolgen entfalten sich meist in großen, breiten Verhältnissen — die Grundbässe weisen es deutlich genug nach —; diese großen Gruppen löst er durch melodisch-fließende Stimmführung scheinbar in kleinere auf, wodurch eine Menge Nebenharmonien entstehen, die geschäftig hin und her drängen. Wer nun diese flüchtig vorüberschwebenden Wesen zu verfolgen suchen wollte, würde daran scheitern, daß, ehe noch das eine abgeschlossene Form erhalten hat, schon das andere hervordrängt, um eben so schnell einem Dritten zu weichen, daß alles Einzelne dem Ohre zu entschlüpfen scheint. Die wahre Bedeutung des Details, wie des Ganzen geht verloren, wollte man Bach so hören. Man muß vielmehr jene großen Verhältnisse aufzufassen, sie innerlich in sich nachzubilden suchen, und von dieser festen Basis aus mit sicherem in jenes scheinbar verworrene, in Wahrheit aber höchst kunstreich, organisch entwickelte Gewirr der einzelnen Stimmen hineinsehen lernen. Dann werden die Einzelnheiten, in denen an jeder Stelle der Schwerpunct liegt, die das entscheidende Wort zu reden haben, die die hauptsächlichsten Träger der künstlerischen Absicht sind, ohne Schwierigkeit wie von selbst heraustreten und das, was nur stützen, die musikalische Gestaltung nur stylvoll abrunden soll, wird keine störende und beirrende Wirkung mehr üben. Das Geheimniß der Bach'schen Stimmführung beruht in der engen Beziehung jeder einzelnen Stimme zum Ganzen — ganz entsprechend muß das Verständniß in erster Linie die Entwickelung des Ganzen im Auge behalten und durch diese sich über das Einzelne zu orientiren suchen. Selbst der Musiker wird bei dem eindringendsten Studium, bei dem Eingehen auf die kleinsten Details, dies nicht außer Acht lassen dürfen, wenn er nicht Bach mißzuverstehen Gefahr laufen will."

Auf diese harmonischen Grundzüge sich stützend, analysirt der Autor der Brochure das colossale Tonwerk des Altvaters Nummer für Nummer, mit stets sich steigerndem Interesse. Nr. 1, Ein fünfstimmiger Chor (Magnificat anima mea Dominum) D dur, $^3/_4$ Tact, ist majestätisch, und dennoch mit zartem, lyrischem Anhauche. Diesem folgt, auf die Worte „et exsultavit spiritus meus in Deo salutari meo", ein liebliches Solo für zweiten Sopran (D dur $^3/_8$) mit sanft aufstrebendem Motive und einer leicht umspielenden Baß-, späteren Violin-Figur.—Als Gegensatz tritt die folgende dritte Nummer auf: eine tiefsinnige, erschütternd-düster gehaltene Arie für ersten Sopran mit alleiniger Begleitung von Oboe d'amore (englischem Horn) und Orgel, wornach alsbald der Chor einfällt. Die Singstimmen des Letzteren stürzen sich mit wilder Hast in den abschließenden Solosatz hinein und thürmen sich zu einer so kolossalen Höhe, beinahe dämonischen Ausdrucks, als wollte Bach an die Worte Christi erinnern: „Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen sei Frieden zu senden auf Erden. Ich bin nicht gekommen Frieden zu senden, sondern das Schwert."

Der Verfasser giebt eine wahrhaft poetische Analyse dieses Chors, worauf die nicht minder lebendig-frische Darstellung der nächsten Nummer: Baßsolo (A dur $^4/_4$) folgt, deren edle Cantilenenform dem Autor erwünschte Gelegenheit giebt, sich über das Wesen und die Art des Bach'schen Gesanges etwas näher auszusprechen. Zu einem milden Duett zwischen Alt und Tenor (E moll $^{12}/_4$) bildet der darauf sich majestätisch erhebende Chor-Fugensatz einen grandiosen Contrast. Dennoch tritt hier ein Fall ein, welcher dem Autor zum ersten Male Veranlassung bietet, Bach gegenüber ein bescheidenes Bedenken zu äußern. Es betrifft nämlich die Frage, ob die, in der Vulgata nicht angedeutete Trennung der Worte: „dispersit superbos mente cordis sui" auf dem „superbos" (wie Bach gethan) zulässig oder nicht? Der geistreiche Verfasser rechtfertigt das Thun des Altvaters, indem er der Meinung ist, Bach habe das „sui" nicht auf „superbos" sondern auf Gott bezogen: „er zerstreuet die Hoffärtigen — mit dem Hauche seine Mundes."

Es kommen jetzt ein jenem Chore an energischer Stimmung verwandtes Tenor-Solo (Fis moll, $^3/_4$) und ein Altsolo (E dur $^4/_4$) stark mit demselben durch seine Milde und Ruhe contrastirend. In Letzterem werden, dem bilderreichen Texte gemäß, in der Orchester-Begleitung, die „esurientes" wie mit einem Füllhorne des Segens überschüttet, während die „divites" mit einer öden Figur leer ausgehen.

Darauf folgt eine der großartigsten Conceptionen, gleichsam der eigentliche Kernpunct des Ganzen. „Die uralte Melodie des Magnificat, deren sich die Kirche zugleich auch für die Benedictio bediente — man verlegt ihre Entstehung bis ins 7. Jahrhundert hinauf — erscheint jetzt in den Oboen und von drei Frauenstimmen (zwei Soprane und ein Alt) mit den Worten „suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiae" geheimnißvoll umspielt, als Cantus firmus. In zarten Strichen markirt das Violoncell die harmonischen Grundverhältnisse, indem es sie mehr andeutet als wirklich ausführt. Der Cantus firmus schwebt, einem Sterne gleich, mildeuchtend über den Singstimmen, sie wie im sanften Zuge zu sich emporhebend. Der Vocalsatz seinerseits wallt und wogt ihm entgegen in lieblichen Imitationen, welche die verschiedenen Stimmen in kunstreichen Verschlingungen einander abnehmen und übertragen: Alles scheint Leben und Bewegung aus den uralten Klängen zu schöpfen." Diese Nummer trägt das Gepräge des Außerordentlichen, Mystischen, und wol dürfte es Bach hier auf eine solche Darstellung hauptsächlich angekommen sein. Kräftig das Vorhergehende bestätigend, schließt sich nun eine Vocalfuge für Chor (D dur, alla breve) an, vom Continuo und der Orgel energisch unterstützt.

Der Schlußsatz spaltet sich, seiner äußerlichen Structur nach, in zwei Haupttheile. Die fünf Chorstimmen, vom vollen Orchester (mit Ausnahme der Trompeten und Pauken) und der Orgel begleitet, brechen in den Jubelruf: „gloria!" aus. Die Orgel, tasto solo, hält hierauf das tiefe A als Orgelpunct aus, auf welchen sich nun ein unerhörtes Tongebilde von Singstimmen aufbaut, worauf das „gloria Patri", wie in überirdischem Glanze strahlend, ertönt. Diese Anläufe wiederholen sich sodann zuerst auf dem Orgelpuncte E, nur mit entgegengesetztem Stimmeneintritte zu dem „gloria Filio", — und dann auf H, jedoch mit neuem Motive zu dem „gloria Spiritui sancto." In dem zweiten Theile dieses Chors (dem eigentlichen Schlusse mit dem „Amen") läßt Bach die Hauptmotive der Eingangsnummer noch einmal, aber in gedrängter Form vorüberschweben, und giebt dadurch dem Ganzen eine vollendet schöne Abrundung.

Aus den Schlußbetrachtungen glauben wir besonders noch folgende höchst gelungene Stelle herausheben zu müssen:

„Alle Werke Bach's zeigen die geschlossenste Stimmung, die sich fest und sicher durch den Verlauf zieht. Unserer Zeit, deren Blick so sehr vom Einzelnen beherrscht wird, kommt es fast unbegreiflich vor, wie die alten Meister bei aller Liebe, die sie dem Detail zuwandten, stets das Auge klar und frei zu erhalten wußten, um über ihm die allgemeinen Grundverhältnisse und deren harmonischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Ihr künstlerisches Empfinden war noch ein durchaus ein-

heitliches — eine reine und durchsichtige Atmosphäre breitet sich ungetrübt über ihren Werken aus, ein gleichmäßiges Licht, der Abglanz der eigenen Seelenstimmung des Künstlers, durchleuchtet die Welt, die sie schaffen, und alle ihre Gebilde: nirgends erblickt man Zufälliges oder Ueberflüssiges, vielmehr bedingt Eins das Andere so nothwendig, daß Alles wie aus einem gemeinsamen Mittelpuncte entsprungen zu sein scheint. Auch unser Magnificat bestätigt diese Wahrnehmung. Bei aller Mannigfaltigkeit, die es in den einzelnen Theilen bieten mag, bei den gewaltigsten Contrasten, die einander gegenübertreten, trotz der stets fortschreitenden Steigerung, waltet doch im Ganzen wieder eine Naivetät und Kindlichkeit, die alle Schwierigkeiten scheinbar spielend löst und in voller Unbefangenheit das Höchste wagt und erreicht. Bach war eben ein ganzer Mensch, dessen Inneres keine Widersprüche dulden konnte: wie im Detail seiner Musik die verwandten Stoffe gleichsam krystallisirend zusammenschießen und alles Fremdartige abweisen, eben so instinctartig vereinigen sich ihm die größeren Verhältnisse zu einem Ganzen, das nichts Unharmonisches in sich duldet."

Der Verfasser spricht sich zuletzt noch über die Möglichkeit der Aufführung dieses Werkes aus. Er weist auf die, im Allgemeinen sehr glückliche und gelungene Behandlung der Singstimmen, auf die Faßlichkeit und Eindringlichkeit der Cantilenen hin. Auch dem Orchester bieten sich keine namhaften Schwierigkeiten, mit Ausnahme der Trompeten „denen allerdings Dinge zugemuthet werden, welche die heutige Technik nicht mehr leisten kann". —

„Demnach wären dem Werke hinlänglich die Wege geebnet, in entsprechender Darstellung vor die Welt zu treten: hoffen wir, daß es nur dieser Andeutung bedurft hat, ihm zu diesem seinem guten Rechte zu verhelfen". — Der Wunsch des geehrten Hrn. Verfassers beweist vollkommen seine außerordentliche Vorliebe und tiefe Verehrung für die classische Kunst und insbesondere für deren Altvater. So beachtenswerth indessen dieser Wunsch an und für sich ist, so anziehend und populair auch das Büchlein Robert Franz's sich präsentirt; so faßlich und zum Herzen dringend auch die Worte darin erklingen, — so möchte gleichwol andrerseits zu erwägen sein, daß die Zahl der musikalischen Groß-Concert-Institute gerade noch nicht Legion heißt, und daß über den Productionen der Vorzeit — und seien dieselben sogar Titanenwerke eines Johann Sebastian! — die näheren Anrechte der Gegenwart nicht ungerechter Weise vergessen werden dürfen. Findet sich aber irgendwo die Möglichkeit geboten, bei stetem Executiren alt-classischer Werke, an Stelle einer oder der anderen schon vielfach gehörten Symphonie, einmal auch das für Alle gleichsam neue Magnificat Bach's vorzuführen, so würde damit unbedingt dem Publicum nur in erfreulichster, willkommenster Weise gedient sein.

Hector Berlioz, Gesammelte Schriften. Autorisirte deutsche Ausgabe von Richard Pohl. Leipzig, 1863. Gustav Heinze.

Band I. A travers chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle und Kritiken. Lieferung 1 bis 3. Pr. à 10 Ngr.

Band II. Orchester-Abende. Musikalische Novellen und Genrebilder. Lieferung 1 bis 3. Pr. à 10 Ngr.

Hector Berlioz gehört unstreitig zu den hervorragendsten Celebritäten der Gegenwart. Als Componist sowol, wie auch als musikalischer Schriftsteller stets originell und geistreich, oft sogar voll tiefen Sinnes, gehaltvoll, als ob er gar kein Franzose sei, verdient er außerdem, und um so mehr unsere Aufmerksamkeit, als eben er durch sein Schaffen und Wirken, bei weitem noch früher als Wagner und Liszt, Anlaß zum Bruche zwischen alter Theorie und neuer Praxis gegeben und demzufolge vielfache Anfeindung und kritische Verfolgung diesseits eben so gut wie jenseits des Rheins zu erdulden gehabt hat. In einem Aufsatze, welcher im Laufe des verwichenen Sommers in der „Illustrirten Zeitung" erschien, wird Berlioz „ein musikalischer Märtyrer" genannt.

Ueber die schriftstellerische Thätigkeit Berlioz' im Allgemeinen, so wie besonders über den bedeutenden Standpunct, welchen er in neuerer Zeit als Kritiker einnimmt, erschien in unserer Zeitschrift in den ersten Monaten des laufenden Jahres ein interessanter Aufsatz von Rich. Pohl. Indem wir auf denselben hinweisen, beabsichtigen wir hier, ohne fernere Einleitung eine nähere Rundschau der Schriften Berlioz', in so weit nämlich uns dieselben in den bisher erschienen Heften der deutschen Uebersetzung vorliegen.

Der Totaleindruck, welchen man nach ernster Durchlesung derselben davonträgt, ist eine unwillkürliche Achtung vor dem Ernste und der Tiefe der Anschauung, die uns in den Analysen Beethoven'scher und Gluck'scher Werke entgegentreten, so wie ein sympathisches Gefühl, das durch den Eifer, — ein Behagen, das durch den frischen, kecken Humor hervorgerufen wird, mit welchem Berlioz die musikalischen Gebrechen in Frankreich geißelt. Die erschienenen drei Lieferungen des ersten Bandes („à travers ch. nts") enthalten: 1. Erörterungen über den Begriff „Musik" überhaupt, und über das Wesen und den Bestand der heutigen Musik insbesondere. 2. Kritische Studien über Beethoven's Symphonien, (einige) Trios und Sonaten, und „Fidelio". 3. Eine Abhandlung über die Kunst des Gesanges. 4. Analysen und historische Studien über Gluck's Opern: „Orpheus" und „Alceste."

Berlioz' Bemerkungen sind stets geistreich, witzsprühend, aber dabei zum öftersten auch sehr treffend, sehr wahr. Der Aufsatz über die „Musik" ist eigentlich der am wenigsten interessante für Deutsche, so nothwendig und nutzbringend er auch für das französische Publicum gewesen sein mag. Dennoch ist es recht anziehend, die in denselben angeführte Meinung Lesueur's über die Vortheile, welche die altgriechische Musik über die neue, abendländische davon tragen solle, so wie die Art und Weise kennen zu lernen, wie Berlioz dieselben schlagend widerlegt. Am bedeutendsten in musikalischer Hinsicht, und von wahrhaft tiefem Gehalte sind die Aufsätze über Beethoven's Symphonien und „Fidelio", und ganz besonders die Analyse der „Alceste" von Gluck.

Interessant ist es zu lesen, welche Kunstkniffe à la française Habeneck, der Dirigent der großen Oper in Paris, vor nunmehr fast vierzig Jahren anwenden mußte, um Beethoven's Tonwerke, bei deren erstem Einführen (Einschmuggeln wäre vielleicht richtiger) in die Concerts spirituels, dem französischen Publicum mundgerecht zu machen. „Um den lächerlichen Anforderungen jener Leute „von Geschmack" zu genügen, welche damals die königliche musikalische Akademie beherrschten, sah sich Habeneck gezwungen, in den männlichen Symphonien, die er später im Conservatorium einführte und alljährlich mit so großer Sorgfalt zur Aufführung brachte, Striche zu machen, wie man sie kaum in einer Balletmusik von Galdemberg, oder in einer Oper von Gaveaux sich erlauben würde. Ohne diese „Verbesserungen" hätte Beethoven aber nicht der Ehre theilhaftig werden können, zwischen

einem Fagott-Solo und einem Flöten-Concert auf dem Programm der „Concerts spirituels" zu erscheinen." Unter Anderem wurde auch einst das Allegretto aus der siebenten Symphonie in die zweite eingeschoben, um ihre letzten Sätze, möglich zu machen. Dem sei nun gewesen, wie ihm wolle der gesunde Kern wuchs mehr und mehr, und man gelangte endlich — fast ausschließlich Beethoven's wegen — dahin, das herrliche Institut der Conservatoriums-Concerte zu gründen.

Nach diesem Eingange beginnt eine Analyse der Symphonien. Wenn hin und wieder Berlioz' Ansichten mit denen der deutschen Musikwelt auch nicht völlig übereinstimmen, so giebt sich doch in ihnen ein ernstes Streben, eine hochgeistige Richtung und vor Allem eine unbegrenzte Verehrung für seinen Heroen deutlich zu erkennen. Als ganz vorzüglich empfehlen wir die Besprechung der Eroica (S. 24), der C moll-Symphonie (S. 35), der Pastorale, (S. 42), der siebenten (S. 48) und der neunten (S. 59.)

Wir wollen einige der treffendsten Bemerkungen hervorheben, um unsere Leser, welche die vorliegende Uebersetzung selbst noch nicht zur Hand genommen haben, mit der Richtung und dem geistreichen Style unseres Autors bekannt zu machen, und für seine Schriften zu interessiren.

Nachdem er die einzelnen Sätze der Eroica besprochen hat, kommt er zu dem Endresultate des Totaleindrucks auf sich selbst, so wie auf das damalige Pariser Publicum:

„Beethoven hat vielleicht ergreifendere Werke geschrieben, als diese Symphonie; gar manche seiner anderen Compositionen machen auf das Publicum einen lebhafteren Eindruck; aber dennoch müssen wir es aussprechen, daß die Symphonie Eroica so mächtig im Gedanken und in der Behandlung, so durchgeistigt und gleichmäßig erhaben im Styl, so poetisch in der Form ist, daß sie den höchsten Eingebungen ihres Schöpfers im Range gleichsteht. Das Gefühl einer tiefen, einer so zu sagen antiken Trauer ergreift mich stets bei der Aufführung dieser Symphonie; das Publicum aber scheint nur oberflächlich davon berührt zu werden."

Etwas später fährt er fort: „Darüber hilft keine Philosophie!" (Berlioz spricht nämlich noch immer von der Lauheit der Zuhörerschaft). Man kann sich wol sagen, daß das stets so gewesen sei und stets so bleiben werde, allerorten und ohne Unterschied für alle erhabenen Werke des Genius; daß die Urkraft der poetischen Erhebung eine verborgene und unschätzbare sei; daß die Erkenntniß gewisser Schönheiten stets nur die Gabe einzelner Bevorzugten bleiben werde, der Menge aber gänzlich fehle; ja, daß es unmöglich anders sein könne..... Das Alles tröstet nicht; das Alles beschwichtigt nicht den instinctiven, unwillkürlichen, meinetwegen abgeschmackten Unwillen, der das Herz ergreift, wenn es gewahren muß, wie ein Wunderwerk nicht genügend anerkannt, wie eine so edle Schöpfung von einer Menge, die doch auch Augen und Ohren hat, weder gesehen noch gehört wird; wie sie das Schönste, fast ohne einen Blick darauf zu werfen, an sich vorüberziehen lassen kann, als wenn es sich um nicht mehr, als eine Mittelmäßigkeit oder Alltäglichkeit handelte." —

Von der C moll-Symphonie meint Berlioz, daß Beethoven zu derselben durch Homer's „Iliade", welche er, getreu der Horazischen Regel „Nocturna versate manu, versate diurna" öfters zu lesen pflegte, begeistert worden sei. (Berlioz, ein tüchtiger Lateiner, liebt mitunter Stellen aus altclassischen Autoren zu citiren.) „In dem prachtvollen musikalischen Epos", sagt er, von dem man (sei es mit Recht oder Unrecht) glaubt, „daß ein moderner Held ihn hierzu begeistert habe, spielen Erinnerungen an die classische „Iliade" eine bewundernswerth schöne, aber nicht minder zweifellose Rolle."

Die Analyse der Pastoralsymphonie, welche wir bereits früher in d. Bl. mitgetheilt haben, ist einer wahrhaft Virgil'schen Idylle zu vergleichen. Man lese nur das kurze Resumé, und die darauf folgende Ansprache an die Ekllogen-Dichter der Vorzeit.

Bei Gelegenheit der Besprechung des ersten Satzes der siebenten Symphonie erwähnt Berlioz des Vorwurfs eines Mangels an Noblesse, welcher dem Hauptthema des Allegros gemacht werde, und meint, man hätte sicher keinen Anlaß dazu gefunden, wenn der Componist über dasselbe mit großen Buchstaben „Bauerntanz" geschrieben hätte. Dies giebt ihm Gelegenheit zu folgendem Ausfalle gegen diejenigen, welche wir auf deutsch, als Zopfpublicum zu bezeichnen gewohnt sind.

„Man ersieht daraus, daß, wenn es auch Zuhörer giebt, die keineswegs lieben, von dem durch den Musiker behandelten Gegenstand vorher unterrichtet zu sein, Andere im Gegentheil stets geneigt sind, jede Idee, die in einem etwas fremdartigen Gewande auftritt, mit Ungunst aufzunehmen, sobald man ihnen den Grund dieser Abweichung von dem Gewöhnlichen nicht im voraus erklärt hat. Weil nun der Künstler für eine von diesen entgegengesetzten Ansichten nothwendigerweise sich entscheiden muß, so ist klar, daß er schließlich Nichts besseres thun kann, als in solchen Fällen stets an sein eigenes Gefühl sich zu halten, anstatt thörigter Weise dem Trugbild eines allgemeinen Beifalls nachzujagen."

Im Artikel über „Fidelio" finden wir interessante Hinweise auf die früheren Opern, welche denselben Inhalt behandelt haben, nämlich: „Leonore, oder eheliche Liebe" Text von J. N. Bouilly, Musik von P. Gaveaux, und eine italienische Oper von F. Paer. — Letztere ist in Wien zur Zeit Beethoven's gegeben worden, und soll einst derselbe, in seiner humoristisch derben Weise, dem Componisten gesagt haben: „Ihre Oper gefällt mir: Ich habe Lust, sie in Musik zu setzen." —

Nach einer interessanten Einleitung, worin er die unglücklichen wie glücklichen, und zuletzt siegreichen Erfolge der Oper, und sodann die verschiedenen Leonoren-Ouverturen bespricht, folgt die Auseinandersetzung des Stoffes, die Erzählung der Inscenesetzung der Oper in Paris, nebst witzigen Anmerkungen über die Art und Weise, wie das Directorium derselben musikalische Kunstwerke behandelt, und zuletzt eine meisterhafte Analyse der Musik, mit wahrhaft poetischer Schilderung des Chors der Gefangenen, und besonders der Scenen im Gefängnisse, als deren Gipfelpunct natürlich das Quartett erscheint.

Voll treffender Wahrheit und sprühender Witzfunken ist der Aufsatz: „Der gegenwärtige Zustand der Gesangskunst", in welchem Berlioz das triviale Streben der Operninstitute, die Prätentionen der Sänger und Sängerinnen, — die Knalleffecte mit Schlaginstrumenten, besonders aber die berüchtigte „Claque" mit geisselndem Spotte verfolgt. Auch so manche Componisten der Neuzeit erhalten ganz tüchtige Seitenhiebe. —

Derselbe Ton und die gleiche Absicht treten uns in folgenden Artikeln entgegen: „Schlechte Sänger, gute Sänger (Publicum und Claque)", — „Die Gesangschule der kleinen Hunde", — „Die Sänger-Gagen". —

Die Analysen des „Orpheus" und der „Alceste" (besonders der letzteren) bilden unstreitig den interessantesten und musikalisch bedeutendsten Theil der erschienenen Hefte, — ja wir dürften wol behaupten, des ganzen ersten Bandes. Berlioz

hat die Gluck'schen Partituren mit einer Genauigkeit, einer durchgreifenden Gründlichkeit studirt und, trotz seiner ungemeinen Vorliebe für den ersten Reformator der Oper, mit einer freisinnigen Unparteilichkeit besprochen, wie sonst wol Niemand weder vor noch nach ihm. Seine Aufsätze sind höchst gelehrte historisch-theoretisch-ästhetische Abhandlungen, dabei aber so populair gehalten, in so hinreißend flüssigem Style geschrieben, so mit geistreich-witzigen Bemerkungen gewürzt, zwischen welche er stets, am passenden Orte und mit passendem Tone, auf den Gegenstand selbst bezügliche Anekdoten hineinflicht, daß auch der verwöhnteste Leser, — sogar wenn ihn die Kunst der Musik wenig interessiren sollte — diese Aufsätze mit dem größten Genusse lesen wird. Wir führen Nichts aus denselben vor, weil es wirklich unmöglich ist, irgend welchen Stellen den Vorzug vor den anderen zu geben, und man, um gerecht zu sein, eigentlich Alles citiren müßte. Deshalb rathen wir auch unseren Lesern sich mit dem reizenden Buche selbst bekannt zu machen.—

Der zweite Band („Orchester-Abende") enthält Novellen, Anekdoten und Schilderungen theils aus dem wirklichen musikalischen Treiben in Frankreich (resp. Paris), theils auf dasselbe sich nur im Allgemeinen beziehend. Als besonders interessant und witzig empfehlen wir, aus dem zweiten Abende: „Ein Hofconcert im türkischen Style"; aus dem sechsten: „Der Kreislauf des Tenoristen um das Publicum"; aus dem siebenten: „De viris illustribus Urbis Romae" (Das Gebahren der Claqueurs betreffend); aus dem zehnten: „Betrachtungen über den gegenwärtigen Zustand der Musik" u. A.

Als eine Probe der von natürlichem Witze durchglühten Erzählungsart Berlioz' und seiner wahrhaft satyrischen, wir könnten wol sagen, fast Hoffmann'schen Manier, zugleich aber, um den Ursprung des Titels zu erörtern, geben wir hierfolgend den Prolog zu diesen „Orchester-Abenden".

„Es giebt im Norden Europas ein Operntheater, in dessen Orchester die Gewohnheit herrscht, daß die Musiker — worunter Leute von Geist sind, — während der Aufführung aller mittelmäßigen Opern zu ihrer Unhaltung entweder lesen, oder über allerlei literarische und musikalische Dinge plaudern. Damit ist genug gesagt, um zu wissen, daß sie — sehr viel lesen und plaudern. Dem entsprechend liegt auf jedem Musikpult neben der Orchester-Stimme irgend ein Buch; und gerade der Musiker, der am tiefsten in der Betrachtung seiner Stimme versunken, am eifrigsten mit dem Zählen seiner Pausen, mit dem Verfolgen seiner Stichworte beschäftigt scheint, — ist von Balzac's wunderbaren Scenen, oder von Dickens' reizenden Sittengemälden, oder selbst vom Studium irgend einer Wissenschaft gewöhnlich am meisten in Anspruch genommen. Ich weiß Einen unter ihnen, der während der ersten Mandel Vorstellungen von einer „berühmten" Oper, die drei ersten Bände von Humboldt's „Kosmos" gelesen, wieder gelesen, überdacht und — verstanden hat. Ich weiß einen Andern, der es während des andauernden Erfolgs eines heutzutage schon verschollenen Werkes, glücklich dahin gebracht hat, englisch zu lernen; und einen Dritten, der mit einem außergewöhnlichen Gedächtniß begabt, seinen benachbarten Collegen schon mehr als zehn Bände Geschichten, Novellen, Anekdoten und Schwänke erzählt hat."

„Nur ein einziges Mitglied dieses Orchesters erlaubt sich niemals auch nur die geringste Zerstreuung. Ganz bei der Sache, unermüdlich thätig, die Augen unverwandt auf seine Stimme gerichtet, den Arm in steter Bewegung, würde er sich für entehrt halten, wenn es ihm jemals begegnen sollte, daß er sich um ein Achtel verzählt, oder nur den leisesten Tadel über die Schönheit seines Tones verdient hätte. Bei jedem Actschluß ist er purpurroth, schweißtriefend, erschöpft, athemlos; und dennoch wagt er niemals, die Augenblicke der Ruhe, welche die Unterbrechung der musikalischen Feindseligkeiten ihm gewährt, zu benutzen, um ein ein Glas Bier in der „Restauration" zu trinken. Die Furcht, sich zu verspäten und die ersten Tacte des nächsten Actes zu verpassen, genügt, ihn auf seinen Posten fest zu nageln. — Von seinem Eifer gerührt, schickte ihm der Theater-Director eines Tages 6 Flaschen Wein „Zur Aufmunterung." Der Künstler aber, seines Werthes sich bewußt, war weit entfernt, dies Geschenk etwa dankbar anzunehmen. Stolz schickte er den Wein an seinen Director mit den Worten zurück: „Ich brauche keine Aufmunterung!" — Man erräth, daß ich vom — Großen-Trommel-Schläger spreche."

„Seine Collegen aber stellen im Gegentheil ihre Lecture, ihre Erzählungen, Unterhaltungen und Plaudereien erst dann ein, wenn ein großes Meisterwerk auf den Pulten liegt, dem sie Ehre erweisen wollen; oder wenn, in gewöhnlichen Opern, der Componist ihnen eine Principalstimme von wesentlicher Bedeutung zugetheilt hat. Im letzteren Falle wäre ihre absichtliche Zerstreuung doch gar zu leicht bemerkbar, und würde sie compromittiren. Aber niemals ist doch das ganze Orchester obligat in Anspruch genommen; folglich werden Conversation und literarische Studien auf der einen Seite nur um so lebhafter betrieben, wenn sie auf der anderen Seite momentan stocken; und die liebenswürdigen Schwätzer zur Linken nehmen das Wort dann wieder auf, wenn die zur Rechten ihre Instrumente wieder aufnehmen."

„Da ich die civilisirte Stadt, wo dieser Instrumental-Club eingeführt ist, alljährlich zu besuchen pflege, verschaffte mir die Ausdauer, die ich als Kunstliebhaber im Besuch jenes Orchesters bewieß, erwünschte Gelegenheit, daselbst eine hinreichend große Anzahl von Anekdoten und Novellen erzählen zu hören. Ich gestehe, daß ich selbst oft die Höflichkeit der Erzähler erwidert, und ihnen meinerseits auch einen Vortrag oder eine Vorlesung gehalten habe. Nun ist aber der Orchester-Musiker von Natur ein Wiederkäuer. Wenn er bei seinen Zuhörern, beispielsweise zu Weihnachten, durch einen Witz Lachen, oder durch eine kleine Erzählung Interesse erregt hat, so kann man sicher sein, daß er das neue Jahr nicht abwarten wird, ohne zu versuchen, mit demselben Kunstmittel einen neuen Erfolg zu erzielen. Da ich auf solche Weise gezwungen war, ihre allerliebsten Sachen sehr oft mit anzuhören, plagten mich diese schließlich fast eben so sehr, als die geistlosen Partituren, denen sie zur steten obligaten Begleitung dienten. So entschloß ich mich denn, sie nicht nur niederzuschreiben, sondern sogar sammt den eingestreuten Dialogen der Zuhörer und Erzähler zu veröffentlichen, um von jeder Sorte wenigstens ein Muster-Beispiel zu geben, und so zu verhindern, daß man noch ferner davon spräche."

„Daß der Große-Trommel-Schläger an meinen freigebigen bibliographischen Beiträgen völlig unschuldig ist, versteht sich von selbst. Ein so arbeitsamer und ernster Mann verachtet all dergleichen Uebungen des Witzes!"

Die Uebersetzung ist in leichter, eleganter Stylisirung dem Originale ebenbürtig. Ebenso ist das Aeußere der Ausgabe dem Inhalte angemessen, wenn auch hin und wieder Druckfehler uns aufgefallen sind. Wir empfehlen gern das Werk unseren Lesern und sogar Leserinnen, nicht nur wegen seiner künstlerischen Bedeutsamkeit, sondern selbst als sehr piquante, äußerst unterhaltende Lecture. v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Im vierten Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauses am 29. October kamen zur Aufführung: Ouverture zu „Semiramis“ von Catel, Arie aus der „Schöpfung“ (Auf starkem Fittig), gesungen von Frl. Hedwig Decker aus Berlin, Phantasie für die Harfe von Parish-Alvars, vorgetragen von Frl. Helene Heermann aus Baden, und „Lorelei“ für Soli, Chor und Orchester von Ferd. Hiller (zum ersten Male). Die Soli darin wurden von Frl. Decker und Hrn. Rudolph (vom königl. Hoftheater in Dresden), die Harfenpartie von Frl. Heermann ausgeführt. Den zweiten Theil füllte die Adur-Symphonie von Beethoven. Die Aufführung derselben stellte sich als eine der vorzüglichsten dar, die uns jemals zu Gehör gekommen, und dürfte dieselbe wol einzig und allein derjenigen nachstehen, die im März dieses Jahres in St. Petersburg unter Richard Wagner's genialer Leitung statt fand, mit grossartigster, musikfest-ähnlicher Besetzung der Instrumentalpartien fast nur durch anerkannte Künstler: eine Constellation von günstigen Umständen, wie sie freilich nicht allüberall und nicht zu jeder Zeit sich darbietet. Frl. Decker, wie Frl. Heermann sind nicht unbegabte Anfängerinnen und erzielten verdienten Applaus, womit wir in so fern einverstanden sind, als derselbe wol eine freundliche Aufmunterung für die jungen Damen sein sollte, in Erwartung, daß dieselben sich einer weiteren Ausbildung befleißigen werden. Demgemäß bliebe Frl. Decker besonders größere Ausgleichung der Töne, mehr Abrundung und Deutlichkeit in Passagen und vernehmbarere Aussprache anstreben, wornach wol auch das Studium der sinnigeren dramatischen Nuancirung nicht zu vernachlässigen sein möchte. Frl. Heermann ihrerseits ermangelt noch der erforderlichen Kraft für den öffentlichen Vortrag, so wie des innern Feuers. Ihr Spiel ist noch zu klein, fast dilettantisch: es entspricht mehr einem Salon, als einem Concertsaale; auch fehlt es demselben an Colorit. Hiller's Cantate ist eine glatte, mit Fleiß und vieler technischen Kenntniß gearbeitete, geschmackvoll instrumentirte, gerade nicht ausdruckslose, ja zuweilen sogar recht effectvolle, im Ganzen jedoch der dramatischen Wahrheit, wie des höheren Schwunges entbehrende und demzufolge nicht selten ans Matte streifende Composition. Der Nixenchor (dessen Gesang auch späterhin sich wiederholt) ist von ansprechender, derjenige der Nebengeister dagegen, wenn auch für Männerstimmen, und eo ipso mit mehr physischer Kraft ausgestattet, dennoch von schwächerer musikalischer Wirkung. Das letzte Ensemble verliert sich effectlos in routinenhafte Haltung. Die Ausführung der Chöre verdiente volle und gerechte Anerkennung, welche unsrerseits hiermit aussprechen zu können wir erfreut sind. Die Partie der Lorelei hat mitunter Stellen (wie z. B. „Laßt mich in Frieden, laßt mich träumen“), welche, als der schöpferischen Richtung Hiller's völlig analog, recht gelungen scheinen, und bei mehr künstlerischem Vortrage wol wirksam sein dürften. Dagegen fanden wir, um beispielsweise noch Einzelnheiten anzuführen, in der Musik zu den Worten: „Ach, sie fordern meine Lieder“ nicht den Ausdruck der trostlosen Klage über die furchtbare eigene Gesangsbegabung, nicht das Widerstreben aus tiefstem Inneren der Aufforderung der Nixen gegenüber. Das Lied des Fischerknaben möchte gleichfalls, bei besserer, sinnigerer Ausführung, wol gefallen können. So, wie Hr. Rudolph es sang oder vielmehr sich abmühete zu singen, ließ es uns im Unklaren. Von dem Augenblicke aber, wo die Lorelei ihren bezaubernd sein sollenden Gesang beginnt, bis zum Schlußchor der Nixen und Nebengeister inclusive, ist Hiller's Muse ersichtlich dem tragischen Stoffe nicht gewachsen gewesen: sie ermattete und senkte die Flügel. Nicht mit Unrecht singt daher Hiller's Lorelei:

„Ich bin nicht schlimm,
Ich bin nicht gut!“

Obschon der Text Gelegenheit zu glücklichen, von dem Componisten freilich unbeachtet gelassenen dramatischen Momenten und mancherlei musikalischen Combinationen bietet, und in so fern Lob verdient, so ist doch die technische Ausführung des Gedichts, die Diction, sehr unvollkommen, öfters sogar lächerlich naiv. —

Am 31. October kam im hiesigen Stadttheater das von uns schon erwähnte Vorspiel „Deutschlands Erhebung“ von Wendelin Weißheimer, Dichtung von Louise Otto, unter Leitung des Componisten zur erstmaligen Aufführung. Die dreiactige Oper „Theodor Körner“, zu der es gehört, ist noch nicht vollendet, und so wurde als Nachfeier zum Jubiläum der Völkerschlacht nur dieses Vorspiel gegeben. Wir sind heute durch den Raum beschränkt, und constatiren daher nur, daß die Aufführung ein günstiges Resultat erzielte: die Theilnahme des Publicums war eine rege und steigerte sich bis zum Hervorruf des Componisten am Schlusse. In nächster Nummer werden wir ausführlicher berichten. v. A.

Görlitz.

Am 12. October hatte Hr. C. Klotz, fürstl. Hohenzollern'scher Hofmusikus ein Concert veranstaltet und seine vielgerühmte, auch in d. Bl. oft besprochene Meisterschaft und künstlerische Bedeutsamkeit aufs beste bethätigt. Seine Vorträge wurden mit reichem Applaus aufgenommen und auch wir müssen unser ungetheiltes Entzücken über den zauberischen, seelenvollen, duftige Weichheit mit weithin tragender Fülle verbindenden Waldhorn-Gesang aussprechen, mit welchem der Künstler fremde und zum Theil eigene, sehr schwierige Compositionen ausstattete. Jeder, der C. Klotz gehört hat, muß ihn zu den ersten Waldhorn-Autoritäten rechnen und besonders, wem seine treffliche, seit einigen Jahren etwirte Schule bekannt geworden ist.

In sehr erfreulicher Weise wurde er von Frl. Susanna Klingenberg durch den schönen Vortrag mehrerer Arien und Lieder von Händel, Mozart, Schubert, und eines Beethoven'schen Clavier-Trios von unserm braven Musik-Dir. Klingenberg unterstützt, dessen Piano-Accompagnement sämmtlicher Pièces, wie überhaupt von allen Görlitz besuchenden Concertgebern, bereits die gerechte Würdigung erhielt.

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Eine Probe unparteiischer Kritik. Die „Deutsche Allgemeine Zeitung“ brachte über das erste Concert des Musikvereins Euterpe ein Referat, welches so sehr die Tendenz, die Leistungen dieses Vereins in ungerechtester Weise zu verdächtigen und herabzusetzen, beurkundet, daß es nothwendig erscheint, im Interesse der Kunst und der Künstler das Stillschweigen endlich zu brechen, und die Behauptungen jenes Referenten als das darzulegen, was sie sind: gehässige Entstellungen der Wahrheit.

Oder welche andere Absicht läge dem Ausdrucke zu Grunde: „eine in den Euterpe-Concerten wohlbekannte Dilettantin.“ Der Referent erblickt in Frl. Wigand fürs Erste keine Künstlerin, und fürs Zweite eine allein in den Kreisen jenes Vereins geachtete Sängerin. Gegen beide Behauptungen als durchaus falsche muß Referent Verwahrung einlegen. Meint der Verfasser jenes Artikels vielleicht, man müsse, um das Prädicat „Künstler“ zu verdienen, am Hungertuche nagen, wenigstens doch Professionist sein? In der That eine Auffassung geistlosester Art! In gleicher Weise wird die Thatsache ignorirt, daß Frl. Wigand seit Jahren, nicht nur in Leipzig bei den verschiedenartigsten Veranlassungen, sondern auch auswärts als Concertsängerin öffentlich vielfach mit Erfolg aufgetreten ist.

Bezüglich des Violoncellvirtuosen, Hr. D. Popper, so thöne der Autor jenes Artikels gut, weder dem ausgezeichneten Künstler, noch den „Nerven der Zuhörer“ aufzubürden, was nur die Folge seines eigenen Mangels an genügendem Verständnisse ist. Die Leipziger Musiker, die in dem Concerte zugegen gewesen sind, — und es

waren dieselben in großer Zahl versammelt und unter ihnen unsere besten Namen — bezeugen Hrn. Poppen, daß von den ausgesprochenen Vorwürfen kein einziger wirklich trifft. Sein Ton ist ausgezeichnet, und von dem unleidlichen „Vibriren" mancher Virtuosen hat man keine Spur entdeckt; die Vortragsweise, welche er anwandte, und welche nothwendig ist, um dem Tone die erforderliche Wärme zu verleihen, war nur ganz schulgerechte Bebung.

Ebenso alles Haltes entbehrend, ja geradezu widerspruchsvoll, erscheint das Raisonnement über die Instrumentirung der Schubert'schen Lieder. Der Referent spricht zwar seine Anerkennung der „genialen Lösung der Aufgabe" aus, die sich Liszt in der Uebertragung der Begleitung für das Orchester gestellt hatte, findet sich aber „durch das Resultat nicht befriedigt." Welche Logik! Muß nicht die geniale Lösung einer Aufgabe schließlich auch befriedigend sein, oder kann die nicht befriedigende Lösung genial genannt werden? — Die „Deutsche Allgemeine Zeitung" spricht weiter von größerer Angemessenheit der Clavierbegleitung bei der einfachen Liedform, und daß ihr die Schubert'schen Lieder zu lieb und werth sind, um an interessantem Experimentiren Freude zu finden: „Welchem Maler," ruft sie aus, „würde es einfallen, einem Bilde von Rembrandt oder Rubens eine interessante Staffage zuzufügen?" — Was die Angemessenheit der Orchesterbegleitung der Schubert'schen Compositionen (welche eben keine einfachen Lieder sind) betrifft, so verweisen wir auf unseren Beweis in der vorigen Nummer d. Bl. bei Gelegenheit der Besprechung des in Rede stehenden Concerts. Der Referent scheint ferner nicht zu wissen, daß in den meisten Bildern aus den spätern Epochen seines Schaffens Rubens die Ausführung der Staffage seinen Schülern überließ. Ueberhaupt ist der Vergleich mit den genannten Bildern ein armseliger und gänzlich verunglückter: denn die Uebertragung der Clavierpartie für das Orchester ist nicht dem Hinzufügen von Staffage, sondern vielmehr der Ausführung eines Oelgemäldes nach der Bleistiftzeichnung zu vergleichen. Und eine solche Ausführung, wenn sie genial ist und dem Charakter des großen Vorbildes entsprechend, was im vorliegenden Falle allgemein zugegeben wird, zeugt von größerer Pietät, als jede orthodox-blinde, jedoch lauwarme, unthätige Fetischanbetung. Alle Musiker, welche zugegen waren, sind entzückt von dieser Bearbeitung und finden nicht blos, daß dadurch diese Lieder eine enorme Steigerung erfahren haben, daß der Inhalt derselben dadurch erst zur vollsten Geltung gekommen ist: man hat zugleich erkannt, daß damit jenem von gewissen Seiten her immer beklagten Uebelstande der Aufnahme von Gesängen mit Pianofortebegleitung in ein Orchesterconcert ein für alle Mal abgeholfen wird. Niemand vermag sich der Wahrnehmung zu verschließen, daß damit eine weit größere Einheit in dem Gesammteindruck eines Concerts hergestellt werden kann. Es ist somit an der Zeit, daß die Vertreter des Hergebrachten, des Ewig-Gestrigen endlich zur Einsicht kommen, und den bestgemeinten Reformbestrebungen nicht immer Hindernisse entgegenstellen.

Auch der Referent des Leipziger „Tageblatts", Hr. Ferdinand Gleich, spricht sich in verwandtem, ganz reactionärem Sinne aus, indem er sich auf „leicht erweisliche ästhetische" Gründe beruft, welche einer Bearbeitung des Pianoforte-Accompagnements für das Orchester entgegen stehen. Er führt aber dieselben nicht an, speist demnach seine Leser mit wichtig klingenden, eigentlich aber nichtssagenden Redensarten ab, und läßt sonach die Frage unentschieden, ob überhaupt die Vorführung von passenden Liedern in neuem dem symphonischen Hintergrunde entsprechenden Gewande und dadurch die bedeutende Bereicherung des allmählich zusammenschrumpfenden Concertgesang-Repertoirs zulässig sei oder nicht: gerade das demnach, worauf Alles ankommt, ignorirt er. Das Publicum hat sich bereits vollkommen zu Gunsten der sogenannten „Experimente" ausgesprochen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— H. v. Bülow concertirte am 27. October in Braunschweig, bei welcher Gelegenheit derselbe auch seine Ballade für großes Orchester: „Des Sängers Fluch" unter eigener Direction zur Aufführung brachte. Die Aufnahme soll eine sehr günstige gewesen sein.

— Hr. und Frau v. Bronsart wirkten im zweiten Abonnementconcerte in Breslau mit. Ersterer spielte ein Clavierconcert eigener Composition, Letztere eine ungarische Rhapsodie von Liszt.

— Frau Clara Schumann gab in Frankfurt a. M. ein Concert, in welchem dieselbe das Quartett von Schumann, und mit dem Violinisten Strauß eine Mozart'sche Sonate zu Gehör brachte. Außerdem wirkte Frl. Pauline Wiesemann aus Köln durch den Vortrag Hauptmann'scher und Schumann'scher Lieder mit.

— J. Stockhausen veranstaltet in Hamburg mit einem jungen Violinisten C. Rose (früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) drei Soiréen für Kammermusik, deren erste bereits am 1. November stattgefunden hat. Daselbst giebt am 7. d. M. der Pianist Oscar Smith gleichfalls eine Soirée, in welcher derselbe durch die HH. Rose und Hegar aus Basel (ebenfalls früherem Schüler des Leipziger Conservatoriums) unterstützt wird.

— Der Baritonist Pischek aus Stuttgart hat am 21. October sein Gastspiel in Prag im „Barbier von Sevilla" eröffnet.

— Der Pianist J. H. Bonewitz aus Philadelphia gab am 26. October in Heidelberg ein Clavierconcert mit folgendem Programm: Sonate (As dur Op. 110) von Beethoven, Novelette in F von Schumann, Scherzo (B moll) von Chopin, Don-Juan-Phantasie von Liszt, „Chant d'amitié", Divertissement von Bonewitz, Concertwalzer von Satter und die Tell-Ouverturen-Transscription von Liszt. — Bonewitz hat auch in Wiesbaden drei Soiréen für Kammermusik in den Monaten November, Januar und Februar angekündigt und bereits deren Programme veröffentlicht, die deutlich erkennen lassen, daß man es dort mit der Musik im Winter doch etwas ernster nimmt, als in der Badesaison, denn wir finden in allen drei Programmen nur die Namen Beethoven (in der zweiten Soirée ausschließlich), Mozart, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Raff und Schumann.

Musikfeste, Aufführungen.

— Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. brachte in seinem Concerte am 2. November Mendelssohn's „Lobgesang" und das Requiem von Cherubini zur Aufführung.

— Das erste Abonnementconcert in Barmen am 31. Octbr. brachte unter der Leitung des Musik-Dir. Anton Krause folgendes Programm: Ouverture und Introduction zu „Tell" von Rossini, Concert (A moll) für Violine von Viotti, Kirchenarie von Stradella, Ouverture zu „Semiramide" von Catel, Arie aus „Joseph in Egypten" von Méhul, Variationen für Violine von Rode, Chor aus „Les deux avares" von Grétry, Arie aus der „weißen Dame" und Cherubini's Wasserträger-Ouvertüre. Die Mitwirkenden waren Frl. Mann, die HH. Dr. Gunz aus Hannover, Franz Seiß, Gustav Ewald und kunstgeübte Dilettanten.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Wagner's „Lohengrin" wird am 20. November in Graz in Scene gehen.

— In Wien gelangt in den nächsten Tagen Gluck's „Iphigenia in Aulis" zur Aufführung. Gleich darauf sollen Offenbach's „Rheintöchter" folgen, zu welchen der Componist erwartet wird.

— Im Coventgardentheater in London wurde eine neue Oper: „Die Blume der Wüste" von Wallace mit großen Beifall gegeben.

— Halevy's „Karl VI." ist in Bordeaux gegenwärtig mit großem Beifall zur Aufführung gelangt.

— Am 1. November ging Marschner's „Templer und Jüdin" neu einstudirt in Hamburg in Scene.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Hofkapellmeister Krebs, Frau Hofopernsängerin Krebs-Michalesi, Frl. Mary Krebs und Hr. Ludwig Hartmann aus Dresden, Hr. Musik-Dir. Seifert aus Schulpforte.

Vermischtes.

— In Lüttich starb vor Kurzem ein Hr. Magis in hohem Alter, der seine Neigung zur Tonkunst dadurch bethätigte, daß er seit vielen Jahren armen Waisenkindern unentgeltlich Musikunterricht ertheilte.

— An Marschner's Geburtshause in Zittau ist seit dem 19. October eine Marmortafel angebracht, mit der Inschrift: „In diesem Hause wurde Dr. Heinrich Marschner am 16. August 179[illegible] geboren.

— Die Gesammteinnahme der Theater, Concerte ꝛc. betrug in Paris im Monat September 1,403,968 Francs.

Literarische Anzeigen.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Zu beziehen durch jede Musikalien- oder Buchhandlung.

W. A. Mozart's Clavier-Concerte

für Piano zu vier Händen bearbeitet

von

Hugo Ulrich.

Nr. 1 in Es-dur.	2 Thlr. 5 Sgr.	Nr. 11 in F-dur.	2 Thlr. — Sgr.
„ 2 in D-moll.	2 Thlr. — Sgr.	„ 12 in B-dur.	2 Thlr. — Sgr.
„ 3 in C-moll.	2 Thlr. — Sgr.	„ 13 in Es-dur.	1 Thlr. 10 Sgr.
„ 4 in C-dur.	2 Thlr. 10 Sgr.	„ 14 in A-dur.	1 Thlr. 10 Sgr.
„ 5 in A-dur.	2 Thlr. 10 Sgr.	„ 15 in D-dur.	1 Thlr. 20 Sgr.
„ 6 in D-dur.	2 Thlr. 5 Sgr.	„ 16 in C-dur.	1 Thlr. 20 Sgr.
„ 7 in B-dur.	2 Thlr. — Sgr.	„ 17 in F dur.	1 Thlr. 20 Sgr.
„ 8 in G dur.	2 Thlr. — Sgr.	„ 18 in Es-dur.	1 Thlr. 20 Sgr.
„ 9 in B-dur.	2 Thlr. 7½ Sgr.	„ 19 in Es-dur.	1 Thlr. 20 Sgr.
„ 10 in C-dur.	2 Thlr. 20 Sgr.	(Wird fortgesetzt.)	

Die Neue Berliner Musikzeitung äusserte sich über diese Ausgabe wie folgt:

„Mozart's Clavierconcerte sind Kunsterzeugnisse, die zur Kenntniss nur Weniger gelangt sind, obgleich der Genius in diesen Tonschöpfungen mit seine reichsten Spenden niederlegte.

„Die Verlagshandlung erwirbt sich daher ein grosses Verdienst, diese Concerte von geschickter Hand vierhändig setzen zu lassen, und ist wohl nicht daran zu zweifeln, dass sie dieselbe Verbreitung finden werden, die den Sinfonien Mozart's, Haydn's u. s. w. in guten Arrangements zu Theil geworden ist. Die vorliegenden Nummern sind mit seltenem Verständniss der Partitur und mit praktischem Sinn übertragen, so dass den Spielern der Genuss erwachst, ohne erhebliche Schwierigkeiten in allen Theilen das schöne Original wiedergeben zu können."

Im Verlage bei **Gustav Heinze** in Leipzig wird nächstens erscheinen:

Ouverture

zum russischen Drama von A. Puschkin:

„Boris Godunów"

für grosses Orchester

von

Yourij v. Arnold.

In Partitur und Stimmen.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschien:

Neun Vesperpsalmen und Magnificat

nach gregorianischen Melodien

für vier Singstimmen, Streichquartett, zwei Oboen, zwei Horn, abwechselnd mit zwei Ventiltrompeten, Pauken und Orgel

componirt von

Moritz Brosig.

Op. 34. In zwei Lieferungen.

1. Lief.: Dixit; Confitebor; Beatus vir; Laudate pueri; Laudate Dominium Magnificat. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
2. Lief.: Laetatus sum; Nisi Dominus Lauda Jerusalem, In exitu. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

		N. Ngr.
Abt, F.,	Op. 250. Körnerlied („Erschalle, Lied der deutschen Wehre"), Festgesang zur National-Körner-Feier v. *Müller v. d. Werra.* Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von vier Hörnern oder des Pianoforte. Partitur und Stimmen	— 25
Adam, C. F.,	Op. 24. Sechs Turnerlieder für vier Männerstimmen. (Nr. 1. Turnerruf: „Wach' auf vom Schlummer" von *L. Bär.* Nr. 2. Turnfahrt: „Turner mit dem frischen Blut" *von deme.* Nr. 3. Die Turnbrüder: „Wer hat so frisches, leichtes Blut" von *Sartorius.* Nr. 4. Turnlied: „Mit Gottes Hülf" von *Müller* (Stargard). Nr. 5. Fahnenschwur: „Sei gegrüsst, du Tag". Nr. 6. Festgesang: „Turner auf, zum Streite" von *Weissmann*). Partitur u. Stimmen	— 25
Adelburg, A. de,	Op. 12. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.	1 15
—	Op. 16. Premier grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncello	2 5
—	Op. 17. Deuxième grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle . . .	1 20
—	Op. 18. Troisième grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle	2 —
—	Op. 19. Quatrième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle.	2 5
Appel, K.,	Op. 10. Sechs Lieder für eine Mezzosopran-, Tenor- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1. Sehnsucht: „Ich möchte mit den Vögeln zieh'n" von *Hoffmann v. Fallersleben.* Nr. 2. „Fliege Vogel, fliege Falke" von *P. v. Bohlen.* Nr. 3. „Schwellende Winde" von *O. Roquette.* Nr. 4. Abendläuten: „Auf grün bemoostem Steine" von *G. F. Blaul.* Nr. 5. In der Nacht: „Die Brust wird mir so enge" von *K. v. K.* Nr. 6. Der träumende See: „Der See ruht tief")	— 22½
—	Op. 21. Sechs Volkslieder für vier Männerstimmen. (Nr. 1. Die Schwalben: „Es fliegen zwei Schwalben". Nr. 2. Blümeli: „I hab' ein artiges Blümeli g'seh'." Nr. 3. Der Jodelplatz: „Zunächst bin i halt gange". Nr. 4. Hüt' du dich: „Ich weiss ein Mädchen". Nr. 5. Beruhigung: „Wenn i in der Früh aufsteh'." Nr. 6. Trennung. „Schätzlein, es kränket mich"). Partitur und Stimmen	1 —

Druck von Reinhold Schaaf in Leipzig.

Hierzu zwei Beilagen: W. Weber in Berlin und Methode Toussaint-Langenscheidt betreffend.

Leipzig, den 13. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Neunundsunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Dr. K. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E. Schelle. — Mendelsohn's Briefwechsel. Von F. Brendel. (Fortsetzung.) — Weißheimer's Vorspiel zur Oper „Theodor Körner". — Correspondenz. (Leipzig, Berlin, Breslau, Florenz.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. K. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von

E. Schelle.

Ein König stellte einst an einen Franzosen, einen Engländer und einen Deutschen die Preisaufgabe, eine genaue und ausführliche Schilderung des Kameels zu liefern. Der Franzose hüpfte eiligst in den Iardin des plantes, studirte die dortigen Exemplare dieser Thiergattung, und reichte in Kurzem seine Arbeit ein. Der Engländer zog in die Wüste, beobachtete das Kameel in seinem Naturzustande und legte zwar spät, aber dafür ein gründliches und gediegenes Werk vor. Der Deutsche seinerseits durchwanderte alle Bibliotheken, forschte in Büchern und Manuscripten nach über die Geschichte des Thieres, collationirte und prüfte umständlich die verschiedenen Lesarten und — soll mit seiner Arbeit noch fertig werden. Mit dieser Fabel hatte bereits vor vielen Jahren Heine den Charakter jener drei Nationen zu schildern vermeint.

Wie allgewaltig hat sich seitdem die Zeit geändert! Ach, ich fürchte, der witzige Bewunderer französischer Leichtfüßigkeit würde im Jahre 1863 Anstand genommen haben, diese Fabel zu dichten; in keinem Falle würde er ihr eine allgemeine und charakteristische Beziehung ertheilt haben, vorausgesetzt, wenn er die Fortschritte der jungen Musikwissenschaft auf deutschem Boden beobachten und beurtheilen konnte. Ja wol, dem seligen Heine müßte das Herz in der Brust vor Freuden schlagen, wenn er so über Nacht auferstände, und das musikgeschichtliche Treiben seiner Lieblinge und Landsleute überschaute. O Franzosen! würde er ausrufen, was für ein Dämon ist in euch gefahren! In der That, ich kenne euch nicht wieder! Ihr trinkt Bier, wie die Deutschen und macht classische Musik, wie sie; ja was noch schlimmer ist, ihr werdet langweilige gelehrte Pedanten! Ihr die ihr sonst lustig den duftigen Schaum von den Wissenschaften abschöpftet, versenkt euch jetzt in den trüben Grund weitschichtiger Quellenstudien, und schafft mühselig ein archäologisches Fundament für die Geschichte einer Kunst, für die euch die Welt kaum ein mittelmäßiges Talent zuerkennt; ihr, die ihr doch von jeher schlechte Archäologen und Philologen waret! —

Es scheint aber in der That, als habe ein boshafter Puck sich das Vergnügen gemacht, die herkömmlichen Sinnes- und Denkweisen der beiden Nationen mit seinem Zauberstabe muthwillig durcheinander zu rütteln. Wo in aller Welt nimmt nur der quecksilberne oberflächliche Franzose die Geduld her, mühsam in den Manuscripten die räthselhaften Neumen zu vergleichen und zu entziffern, oder die alten Tractate der mittelalterlichen Theoretiker zu collationiren und herauszugeben, obwol ihm diese Arbeiten weder Geld, noch blendenden Ruhm einbringen! Der Pater Lambillotte durchreiste Europa, copirte und verglich die alten Codices, um ein System über die mittelalterlicher Notation zu begründen und den alten Kirchengesang theoretisch und praktisch in seiner ursprünglichen Reinheit herzustellen; der Abbé Raillard arbeitete 15 Jahre lang mit deutscher Ausdauer an einem Werke über die Neumen, von noch nicht 200 Seiten Umfang; Nisard besorgte mit Aufwand an Zeit und Mühe eine revidirte Copie und Erklärung des Codex von Montpellier, des Steins von Rosette für die Musikarchäologen, welcher die Boethius'schen Buchstaben mit den Neumen verbindet; derselbe Musikgelehrte unterzog sich der undankbaren Arbeit, den Dom Iumilhac — einen Namen, der den meisten deutschen Ohren fremd sein möchte, — mit massenhaften Anmerkungen herauszugeben; Coussemaker stellt sich nicht mit seinem Hucbald und seiner Harmonie des Mittelalters zufrieden, sondern bereitet in diesem Augenblicke eine Ausgabe der noch unedirten mittelalterlichen Theoretiker vor; Lafage hat ein ganzes Leben voller Entbehrungen darangesetzt, ist durch Frankreich, Italien, Deutschland und England gezogen, um schließlich doch nur ein einziges größeres Werk über den gregorianischen Gesang zu schaffen und eine Anzahl anderer in der ersten Anlage zu hinterlassen. Dem armen Lafage brach das Herz, als er sich am Abend seines Lebens durch die Dürftigkeit der Mittel gehemmt sah, seine Untersuchungen zum Abschluß zu bringen; er verlor den Verstand und starb im Irrenhause zu Charenton. Und darf ich etwa den berühmten Fétis über-

gehen, den schlauesten und gewandtesten aller gelehrten Springinsfelde, welcher mit jedem Sonnenaufgange eine neue Ansicht aufsteckt und sie mit jedem Sonnenuntergange einzieht und bei allen seinen Fanfaronaden dennoch mehr geschafft hat, als unsere ganze Literatur, den Hofrath Kiesewetter sogar mit eingerechnet. Hr. Fétis ist aber viel zu klug, um wie Lafage über den Problemen der Musikarchäologie den Verstand zu verlieren. Er schlägt ruhig die Arme übereinander, wenn er irgend eine Vague in die Welt schickt, als wollte er sagen: „wer von euch Allen kann mich denn controliren?" Und wahrlich, wenn es sich um die brennenden Fragen der älteren Musikgeschichte handelt: in Deutschland Niemand; in Frankreich jedoch haben ihn schon Einige gründlich controlirt.

Ich kann mir denken, mit welchem Achselzucken Herr Dr. Schneider auf diese Manuscriptwürmer herabschaut. Man macht uns Deutschen so häufig den Vorwurf, wir seien unpraktisch; allein in der Musikgeschichte wenigstens verdienen wir ihn nicht. Wir haben drei bis vier Magazine, aus denen wir unsere Stoffe nehmen; so beziehen wir aus Weitzmann's „Geschichte der griechischen Musik" unsere Wissensvorräthe, wenn wir uns mit der alten classischen Zeit abgeben müssen; Forkel, Kiesewetter, ja de la Borde, (letzterer beiläufig ein höchst unzuverlässiger Patron), liefern das Nöthige für archäologischen und historischen Bedarf. Sind die Stoffe gut, solid?—Ach, mit solcherlei unpraktischen, pedantischen Fragen verlieren wir unsere Zeit schon längst nicht mehr. Doch einen Musikgelehrten muß ich als Ausnahme hervorheben, da er unsere Scheu vor mittelalterlichen Manuscriptforschungen nicht theilt; ich meine den Mönch Schubiger und sein gediegenes Werk über die Sängerschule von St. Gallen. Dafür aber weist man ihm nur ein bescheidenes Hinterplätzchen in Citaten an und spricht noch weniger von ihm. Verlohnt es sich aber auch der Mühe, sich mit solchen ungebügelten, weisen Pedanten zu befassen, wenn man die ganze schwerfällige Bagage gelehrter Studien entbehren kann? —

O Heine! seliger Heine! — wofern Du selig bist — wie würde Deine Brust von patriotischer Begeisterung überwallen, wenn Du die Siebenmeilenschritte sähest, mit welchen Deine Deutschen ihre Nachbaren in dieser neuen Arena überspringen! Sie, die mit ihrer Preisschrift über das Kameel nicht fertig werden konnten, lösen mindestens dreißig der schwierigsten musikarchäologischen Preisaufgaben, bevor die Franzosen sich das Zeug zu einer einzigen zu schaffen vermögen. —

Am äußersten Ende der Champs-Elysées, in der Nähe des großen Triumphbogens an der Barrière de l'Etoile, zeigt sich mitunter eine kleine Figur, die stets ein allgemeines Aufsehen erregt. Es ist ein kleiner, ganz zusammengeschrumpfter, alter Mann, der in seiner Person und Kleidung die Zeiten des Consulats in die Gegenwart herüberzieht. Die Restauration, die Julirevolution, die Decembertage sind über ihm hinweggerollt, ohne daß sie seinen Napoleonhut abstoßen konnten. Scheu wendet er seinen Blick von der Umgebung ab; die Gegenwart und er verstehen einander nicht. Aber der Triumphbogen versteht ihn und das Auge des alten Mannes haftet beständig an ihm, als sauge es aus dem Basrelief sein tägliches Quantum von Lebenskraft. Einen solchen unheimlichen Eindruck, wie diese lebende Reliquie, macht das „musikalische Lied" des Hrn. Dr. Schneider auf den, welcher mit dem Fortgange der Geschichtsforschung Schritt gehalten hat. Mein Gott! nicht eine verlebte Reliquie, nein, eine ganze Sippschaft längst beseitigter antidiluvianischer Vorstellungen steigt aus den Seiten dieses Buches gespensterhaft hervor und stellt sich auf der Estrade der Oeffentlichkeit vor dem Publicum mit einer Effronterie aus, wie sie nur bei antidiluvianischen Wesen begreiflich ist. Ach leider! das „musikalische Lied", welches am Arme des Hrn. Dr. Schneider sich vorstellt, ist nur eine abgenutzte antidiluvianische Schönheit, wie jener Alter am Triumphbogen vielleicht ein abgenutzter antidiluvianischer Gandin sein mag. Allein minder ehrlich als dieser, hat jene ci-devant Schönheit ihre hinfälligen Glieder schlau hinter der Crioline moderner Aesthetik versteckt, ihren Grabesteint mit der Schminke jenes feinen wissenschaftlichen Apperçus belegt, in dem die Deutschen Meister sind. Und dem ehrlichen Publicum wird es ergehen, wie dem Grafen Wetter von Strahl im Kätchen von Heilbronn mit seiner Kunigunde; es wird die falschen Zähne, die bemalten Wangen, die stählerne Crinoline für baare Münze nehmen und stolz das alte hinfällige Gespenst als eine neue Errungenschaft in seine Arme nehmen. Das gute deutsche Publicum ist ja so vertrauungsvoll, es liebt zu dem die Märchen; und kann es sich ein schöneres, gelehrteres Märchen wünschen, als das, welches ihm das „musikalische Lied" des Hrn. Dr. Schneider bringt? —

Die schöne Kunigunde ließ sich übrigens bei ihrem Erscheinen vor dem Publicum, wie es der Brauch mit sich bringt, eine Affiche vorantragen, welche ihre Talente und Verdienste gebührlich anzeigt. „Zur Periodisirung der Musikgeschichte" — war darauf geschrieben. „Das Lied", — so kündigt sie an, — „ist, weil die kleinste Musikgattung, auch der reinste Spiegel der Musik, das treueste Miniaturbild ihrer Gesammtentwickelung. Alle Gegensätze, alle Fortschritte und Bereicherungen, durch die sich das Gebiet der Tonkunst erweitert u. s. w., treten in dem geraden Linienzuge der Liedgeschichte am wahrnehmbarsten vors Auge, ... am Liede muß es am Frühesten und Klarsten hervortreten, ob der einstimmige Gesang bloß dazu gedient hat, gewisse Worte in Tönen zu recitiren, ob man ihn zur Folie bloßer Formenoperationen benutzt hat, oder ob man schon wirklich singen, den Gefühlsinhalt des Textes in ausdrucksvollen Melodien wiederzugeben verstand" (S. 28). Und da man bisher das Lied nicht speciell geschichtlich behandelt hat, so ist nothwendig die Periodisirung der Musikgeschichte falsch angelegt worden. Daher macht die Affiche folgenden Vorschlag: Man nehme die ganze Musikgeschichte wie sie daliegt und tranchire sie wie ein Laibbrot in zwei Hälften. Die eine bezeichne die „Gebundenheit der Musik an Formenstudien", die zweite aber „die Musik in der Selbstständigkeit des Empfindungsausdruckes." Eine jede dieser Hälften tranchire man wiederum in Perioden, d. h. in die Periode des Sprachgesangs „Cantillation", in der Musik und Gesang nur declamatorische Hülfsmittel waren, und in die Periode des Contrapuncts. Man beachte aber wohl, daß diese beiden Perioden keine Quer- sondern Längenschritte der ersten Hälfte sind, denn sie laufen gemüthlich neben einander wie zwei Schnellläufer, die einem gesteckten Ziele zueilen und ereichen dieses wirklich im Jahre 1600. In der zweiten Haupthälfte wird dagegen die Theorie des Querschritts angewandt; die erste Periode bildet den Vorhof der Empfindung und reicht bis Beethoven, die zweite, die Musik ein „Heiligthum der Empfindung" vorführend, von Beethoven bis in die neueste Zeit. — Und in der That ist diese Periodisirung nicht nur neu, sondern auch überaus praktisch; denn fassen wir das Ganze summarisch zusammen, so gestaltet sich die erste Haupthälfte zu einem allgemeinen Conservatorium, worin die Formenlehre der Kunst abgehandelt wird, die zweite aber, ... ja, da wüßte ich kein passenderes Bild als das eines sehr großen Hôtels, etwa des neuen riesigen Grand-Hôtel auf dem Boulevard von Paris, denn die vielfältigen Ausdrucksformen der

selbstständigen Empfindung wollen doch bequem logirt sein. Denken wir uns nur die beiden gezogenen Perioden als zwei Corridore übereinander. Den des ersten Stockwerkes überschreiben wir mit „Plastik der Empfindung", den des zweiten mit „Heiligthum der Empfindung", und da diese letzte Periode bis auf die Gegenwart geführt wird, diese aber ein relativer Begriff ist, so können wir ohne Mühe noch ein neues Stockwerk nebst Corridor aufsetzen, sobald uns die Zeit noch ein „Allerheiligstes der Empfindung" zuführen sollte. Ueber das Zweckgemäße einer solchen Eintheilung brauche ich nicht viele Worte zu verlieren; denn wie viele weitläuftige Erklärungen werden nicht gespart, sobald wir künftig statt des vagen Ausdrucks „Mittelalter" einfach „geschichtliches Conservatorium," oder für die spätere Zeit „Grand-Hôtel", Corridor 1, — Corridor 2 sagen können. Gewiß, der Verfasser ist vollkommen in seinem Rechte, wenn er auf diesen Vorschlag „einigen Werth" legt, (musik. Lied, Vorwort, S. 21). Man könnte freilich dagegen einwenden, daß auch die Musik des Mittelalters der homogene Ausdruck einer bestimmten Empfindungsweise, daß das Lied keineswegs der Factor, sondern das Factum der damaligen Melodiebildung ist; daß ferner die Periode von Palestrina bis Mozart den Bildungsproceß der höheren Kunstformen, als an der Oper erwachsend, darstellt und sich lyrisch zu sehr von der späteren Stylweise unterscheidet, um nur als eine Unterabtheilung eines und desselben Abschnittes zu figuriren; daß endlich der Standpunct des selbstständig freien, sich nach dem Charakter nationaler Eigenthümlichkeit abfärbenden musikalischen Ausdrucksvermögens erst der Zeit Beethoven's angehört und somit dennoch die alte Dreiheit der Entwickelungsphasen ihr Recht behielte — und Gott weiß, was man noch alles einwenden könnte. — Aber man vergesse nicht, daß wir eine Affiche vor uns haben und daß eine Affiche vor Allem neu und piquant sein muß. Und diese Tugend wird der Neid an ihr anerkennen; der größte Pariser Windmacher würde, wer weiß, was darum geben, sie erfunden zu haben.

(Fortsetzung folgt.)

Mendelssohn's Briefwechsel.

(Fortsetzung.)

Von großer Wichtigkeit ist ein anderer, ebenfalls an Hiller, der sich dazumal in Mailand befand, von Leipzig aus datirter Brief. Es heißt da:

„Ob mirs hier wieder gefällt, willst Du wissen? Denk Dir es nur, wenn ich als Ehemann in einer netten, neuen, bequemen Wohnung, mit freier Aussicht über Gärten und Felder und die Stadtthürme wohne, mich so behaglich glücklich, so ruhig froh fühle, wie niemals wieder seit dem elterlichen Hause, — wenn ich dabei gute Mittel und guten Willen von allen Seiten zu Gebote stehen habe, ob mir es nicht hier gefallen muß? Ich bin fast der Meinung: entweder diese Stelle, oder gar keine. Aber freilich habe ich dann wieder viele Tage, wo ich denke, keine Stelle wäre doch das allerbeste. — Mich nimmt das viele Dirigiren während zwei solcher Monate mehr mit, als zwei Jahre, wo ich den ganzen Tag lang componirte — ich komme hier im Winter fast gar nicht dazu — und wenn ich nach der größten Hetze frage, was eigentlich geschehen ist, so ists am Ende kaum der Rede werth; wenigstens interessirt michs nicht sehr, ob all die anerkannt guten Sachen einmal mehr, oder einmal besser gegeben werden, oder nicht — das einzige, was mir jetzt interessant ist, sind die neuen; und daran fehlt es allzusehr. So möchte ich mich oft ganz heraus ziehen, nicht mehr dirigiren, nur schreiben — und dann hat es doch wieder einen gewissen Reiz — solch ein geordnetes Musikwesen und die Ausführung davon. Was kümmert Dich das in Mailand? Dennoch muß ich es Dir sagen, wenn Du wissen willst, wie mirs hier gefällt. Aehnlich ging es mir in Birmingham; — ich habe niemals noch mit meiner Musik solch entschiedenen Effect gemacht, wie da, habe das Publicum noch nie so sehr mit mir allein beschäftigt gesehen, und dennoch ist eben darin etwas — wie soll ich sagen — Flüchtiges, Verschwindendes, was mich eher verstimmt und drückt, als erhebt."

Man möchte diese Stelle, den musikalischen Reactionairen gegenüber, so nachdrücklich als nur immer möglich betonen. Zwar hat Mendelssohn's Wirken in Leipzig, haben die Grundsätze, welche er praktisch vertrat, das Alles schon deutlich genug gezeigt. Es ist aber von großer Wichtigkeit, ihn selbst noch darüber zu hören. Ganz unzweideutig spricht er sich darüber aus, daß nur die Vorführung von Novitäten das eigentliche Interessante sei, die Aufgabe jedes Dirigenten, der mehr als Handlanger sein will. Nicht als ob nicht auch in der Vorführung von Meisterwerken der früheren Zeit eine würdige Aufgabe bestehen könne; damit aber wird eben nur das Gewöhnliche geleistet; man bleibt ganz ruhig beim Hergebrachten stehen, und die mittelmäßigste Befähigung reicht dazu aus. Es ist nichts als Beschönigung der Faulheit und Unfähigkeit, wenn man vorgiebt, vor allen Dingen das Classische vertreten zu müssen. Selbstständigkeit des Urtheils, höhere Befähigung, höheres künstlerisches Streben vermag der Dirigent nur zu documentiren, wenn er das noch nicht Anerkannte von Werth zur Geltung zu bringen, in den aufgestellten Programmen so viel als möglich stets neu zu sein versucht, wenn er sich an die Spitze fortschreitender Kunst stellt.

An seine Mutter berichtet er von Leipzig aus unterm 4. October 1832 über das Birminghamer Musikfest, wo „Paulus" zum ersten Male aufgeführt worden war:

„Das muß ich Dir aber sagen, weil ich weiß daß es Dich freut, daß ich einen so glänzenden Erfolg noch niemals gehabt habe, und ihn wol nie entschiedener haben kann, als bei dem Musikfest. Der Applaus und das Zurufen, wenn ich mich nur sehen ließ, wollte gar nicht aufhören, und machte mich zuweilen wirklich lachen, weil ich z. B. bei einem Clavier-Concert gar nicht dazu kommen konnte, mich vors Instrument zu setzen; und was besser ist als der Beifall, und was mir meinen Erfolg verbürgte, sind die Anerbietungen, die mir von allen Seiten gemacht werden, und die diesmal noch ganz anders lauten als jemals sonst.

Ich kann wol sagen, daß ich gerade jetzt gesehen habe, wie mir alles das eben nur zu Theil wird, weil ich mich bei meiner Arbeit nicht darum kümmere, was die Leute wollen, und loben und bezahlen, sondern um das, was ich für gut halte, und ich will mich nun um so weniger von dem Wege abbringen lassen. Darum ist allerdings auch mir dieser Erfolg lieb, und ich weiß um so sicherer, daß ich niemals das Geringste dafür thun will, so wie ich es bis jetzt niemals gethan habe. Zugleich hatte ich auch einen recht deutlichen Beweis, was von all dergleichen zu halten ist, an der Art, wie sie in Birmingham diesmal Neukomm aufnahmen. Du weißt, wie sie ihn sonst verehrt und wirklich überschätzt hatten, wie alle seine Sachen dort gesucht und gepriesen wurden, so daß ihn die Musiker immer king of Brummagem* nannten; und diesmal haben sie ihn auf so unziemliche Art zurückgesetzt, nur ein kurzes Stück von ihm am ersten (dem allerschlechtesten) Morgen gegeben, und ihn selbst ohne die geringste Aufmerksamkeit im Publicum aufgenommen, daß es wirklich eine Schande für die Menschen war, die vor drei Jahren nichts Höheres und Besseres kannten, als Neukomm's Musik. Das einzige, was ihm vorzuwerfen ist, ist eben,

* Verdorbener Ausdruck für Birmingham.

daß er vor drei Jahren ein Oratorium fürs Musikfest schrieb, was recht auf Effect berechnet war. Die große Orgel, die Chöre, die Soloinstrumente, alles kam darin vor, damit es den Leuten gefiele, und sowas merken die Leute, und es thut nicht gut. Daß sie ihn aber zum Dank diesmal so behandelten, ist eben wieder ein Zeichen, was von all ihrem Gefallen zu halten ist, und was man davon hat, wenn mans sucht."

In ganz ähnlicher Weise hatte er sich bereits früher von Rom aus bei Gelegenheit einer ersten Oper von Pacini ausgesprochen. Er schreibt von da am 17. Januar 1831:

„Vorgestern Abend wurde ein Theater, das Torlonia unternommen und eingerichtet hat, mit einer neuen Oper von Pacini eröffnet. Das Gedränge war groß; in allen Logen die schönsten, geputzten Leute; der junge Torlonia erschien in der Loge am Proscenium, und wurde, sammt seiner alten Herzogin Mutter, sehr applaudirt. Man rief: Bravo Torlonia, grazie, grazie. Ihm gegenüber Jerôme mit seinem Hofstaat, und vielen Orden; in der Nebenloge eine Gräfin Samoilow u. s. w. Ueber dem Orchester ist ein Bild der Zeit, die mit ihrem Finger auf ein Zifferblatt deutet, welches langsam von der Stelle rückt, und Einen melancholisch machen könnte. Nun erschien Pacini am Clavier und wurde empfangen. Eine Ouverture hatte er nicht gemacht; die Oper begann mit einem Chor, zu welchem ein gestimmter Ambos im Tact geschlagen wurde. Der Corsar erschien, sang seine Arie, und wurde applaudirt, worauf der Corsar oben, und der Maestro unten, sich verneigten (der Seeräuber singt übrigens Contra-Alt, und heißt Mde. Mariani). Dann kamen noch viele Stücke, und die Sache wurde langweilig. Das fand das Publicum auch, und als Pacini's großes Final anfing, stand das Parterre auf, fing an sich laut zu unterhalten, zu lachen, und drehte der Bühne den Rücken zu. Mde. Samoilow fiel in ihrer Loge in Ohnmacht, und mußte herausgetragen werden. Pacini entwischte vom Clavier, und der Vorhang fiel am Ende des Acts unter vielem Tumult. — Nun kam das große Ballet barba-bleu, dann der letzte Act der Oper. Da sie einmal im Zuge waren, pfiffen sie das ganze Ballet von vornherein aus, und begleiteten den zweiten Act der Oper ebenfalls mit Zischen und Gelächter. Am Schluß wurde Torlonia gerufen, der aber nicht kam ..... Ich hatte es mir wer weiß wie lustig gedacht, und kam verstimmt heraus. Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte michs geärgert, denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber daß sie nun ihrem Liebling Pacini, den sie auf dem Capitol kränzen wollten, auf einmal den Rücken drehn, die Melodien nachäffen, und sie caricirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musiker in der allgemeinen Meinung steht. Ein anderes Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause, — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen, — abgesehn vom Kunstsinn, blos aus Anstandsgefühl."

Spricht sich hierin nicht sehr deutlich das Bewußtsein über die noch immer sehr schwankende Stellung aus, welche die Künstler dem Publicum gegenüber einnehmen, und ist zwischen diesem Bewußtsein und der erst vor Kurzem wieder erwähnten Handlungsweise H. v. Bülow's, als er die Zischer in seinem Concert znr Ruhe verwies, ein großer Unterschied? Bat sich doch Mendelssohn bei einer ähnlichen Gelegenheit in Düsseldorf die Ermächtigung aus, das Dirigentenpult verlassen zu dürfen! Der Künstler darf nicht als der Bajazzo des Publicums dastehen, verbunden die Launen desselben zu ertragen, oder wol gar eine aus gemeinen Motiven entsprungene Opposition ruhig hinzunehmen; das Letztere ist verpflichtet, den Respect, den es selbst für sich in Anspruch nimmt, vor allen Dingen auch dem Künstler zu zollen. Leider müssen wir jedoch die Wahrnehmung machen, wie so viele Künstler von einer solchen Stellung, von einem solchen Bewußtsein sich noch kaum eine Vorstellung machen können, und darum in der entgegengesetzten Rolle sich gefallen. War man doch in der Zeit desselben erwähnten Berliner Vorfalls noch so wenig reif zur Würdigung des hier angedeuteten Standpunctes, daß man sich über den Eindruck des Staunens kaum zu erheben vermochte. Ein Hochbegabter wie Mendelssohn empfindet sofort das Unwürdige, was in solchem Treiben der Menge enthalten ist, und ist geneigt, sich lieber ganz zurückzuziehen.

Ich habe diese etwas ausführlicheren Mittheilungen gegeben, weil sie in der That von großer Wichtigkeit sind. Man prüfe unbefangen, und überzeuge sich, daß der Unterschied zwischen den von uns vertretenen Grundsätzen und den Ansichten Mendelssohn's, gar kein so wesentlicher, principieller ist, wie man irrthümlicher Weise vielleicht glauben möchte.

Doch müssen wir uns von nun an kürzer fassen, so schwer es hält, vieles Interessante gänzlich mit Stillschweigen zu übergehen, und auf schließliche Hervorhebung nur des Allerbemerkenswertheften uns beschränken.

(Schluß folgt.)

W. Weißheimer's Vorspiel zur Oper: „Theodor Körner".

Wir kommen heute auf die in voriger Nummer nur mit kurzen Worten erwähnte Aufführung des Vorspiels „Deutschlands Erhebung" (nach der Dichtung von Louise Otto) zurück, um sie etwas ausführlicher zu besprechen. Als Fragment eines größeren Werkes, als eine bloße Einleitung zu demselben, konnte uns dieses Vorspiel freilich keine ausreichende Anschauung geben von der eigentlichen dramatischen Begabung weder der Dichterin, noch des Componisten: wir sahen und hörten nur Andeutungen von vermuthlich weiterhin — in der Oper selbst — sich entwickelnden scenischen, wie musikalischen Motiven. Aus diesem Grunde können und wollen wir nur einen sehr beschränkten Maßstab der Beurtheilung an das genannte Vorspiel legen.

Eine ziemlich umfangreiche Introduction düsteren Colorits, in welcher das klagende Motiv von gleichsam unsicher einherschreitender Harmonie getragen wird, malt die gedrückte, geknechtete Stellung Deutschlands den übermüthigen Legionen des despotischen Corsen gegenüber. Nachdem der Vorhang aufgegangen, zieht, mit leisen, bedächtigen Schritten, die französische Patrouille vorbei, begleitet von den scheuen Blicken einiger in den Hausthüren sich verstohlen zeigender Bürger. Drei derselben wagen es endlich auf die Straße hinauszutreten und ein Gespräch mit einander anzuknüpfen, dessen Inhalt natürlicher Weise die schlimme Zeit ist. Hierauf erscheinen noch mehrere Bürger: sie scheinen aufgeregt, auch haben sie zwei Fremde in der Mitte, — Lützow und Körner, — von welchen der Erstere die wichtige Nachricht vom Aufrufe des Preußenkönigs an die deutsche Nation bringt. Die Bürger voll Kleinmuths zweifeln am Gelingen; da tritt der junge Körner unter sie mit begeisterter Rede (zum Theil mit Benutzung der eigenen Lieder des Freiheitsdichters) und regt in den Schwachen den nationalen Stolz, den nationalen Muth wieder auf. Die Scene endet sich (trotz der abermals im Hintergrunde gravitätisch vorüberziehenden Patrouille) mit dem Vorsatze einer allgemeinen Erhebung des Volkes unter dem Rufe: „Deutschland muß siegen oder untergehn!"

Unter dem nachhaltigen Einflusse der kaum verflossenen Gedächtnißfeier der Schlacht bei Leipzig mußte selbstverständlich die Theilnahme des Publicums an dem Werke eine regere als gewöhnlich werden, so daß sie sich bis zum Herausrufe des Componisten steigerte. Damit wollen wir aber diesen Erfolg keineswegs als einen unverdienten bezeichnen. Denn, abgesehen selbst von den Beziehungen des Textinhalts zu den Empfindungen der Jetztzeit und insbesondere zu dem letzten Erinnerungsfeste, läßt sich in Weißheimer's Tonwerke die innere, kräftige Begabung eben so wenig verkennen, als ein fleißiges, ernstliches Streben nach würdigem Ziele. Als Anhänger der Wagner'schen Ideen über die Behandlung des musikalischen Dramas, stützt sich der junge Componist vorzüglich auf das Element des recitirenden Gesanges, welchem als Grundlage die Wortdeclamation dient, indem der absolut melodische Theil, sowie die Details des Tongemäldes, mehr den begleitenden Instrumenten anheimfallen. Diese, wie begreiflich, nichts weniger als leichte Aufgabe hat Weißheimer im Ganzen in befriedigender Weise gelöst. Besonders mußte er, in den pathetischen Stellen des Vorspiels (z. B. bei Körner's Worten: „Die Zeit ist da! Das Volk ist aufgerufen" u. s. w. und später, wo Alle einfallen: „Ins Feld, ins Feld! die Rachegeister mahnen"; und zuletzt am Schlusse), den Text durch ansprechende Tondeclamation und passende Steigerung in den harmonischen Folgen so zu interpretiren, daß derselbe hin und wieder in den Herzen der Zuhörerschaft zündete. Die Orchesterbegleitung erwies sich als dem Inhalte angemessen, so wie die Vertheilung des Colorits sinnig und verständig. Indem wir dem Talente des jungen Componisten ehrenhafte Anerkennung zukommen lassen müssen, dürfen wir andererseits nicht verhehlen, daß uns die dramatische Bedeutung so mancher Stelle nicht klar genug geworden ist, vermuthen aber, daß bei Anhörung des Totalwerkes jene Bedenken ihre Lösung wahrscheinlich in der breiteren Anwendung und Durchführung der bezüglichen Motive finden werden. Was jedenfalls als historisch-dramatischer Mißgriff erscheinen muß, ist der marschähnliche Satz, welcher das jedesmalige Vorbeiziehen der Patrouille begleitet. Anstatt der, den französischen Märschen aus der Zeit des Kaiserreichs eigenthümlichen $^6/_8$ Tactart — die zugleich als Gegensatz zu der sich als Hauptcolorit kund gebenden düsteren Stimmung zu dramatisch wirksamen, musikalischen Combinationen die schönste Gelegenheit bot — erinnert das angewandte $^4/_4$ Motiv in ziemlich langsamer Bewegung, und die daraus entspringende spanische Grandezza der vorbeischleichenden Wache unwillkürlich an die Egmont-Musik. Ein Bedenken anderer Art erregten in uns die fast stereotypen Schlüsse im declamatorischen Gesange der Baßpartie Lützow's. Wenn schon an und für sich jede Rede überhaupt gegen das Ende hin, mit wenigen Ausnahmen, sich zum Falle im Tone neigt, so ist noch mehr das Steigen der Stimme am Schlusse der Phrasen geradezu gegen die Natur des Basses. Ausnahmsweise, wenn ästhetisch gerechtfertigt, ist solcher Schluß wol hin und wieder zulässig; — durchweg angebracht aber wird er zur Manier und bringt einen, wir möchten sagen, fast peinlichen Eindruck hervor.

Das Textbuch ist, soviel uns dasselbe als Fragment zu beurtheilen erlaubt, lebendig gehalten. Mehrere Körner'schen Liedern entnommene Verse und selbst Strophen sind passend eingeflochten. Die eigenen Verse der Frau Louise Otto sind keineswegs gehaltlos, dabei recht glatt und sangbar, bekunden demnach, wenn auch gerade keinen hoch begeisterten Schwung, so doch eine geübte Feder. Nicht ganz getreu aber der Natur eines höhere Bildung Entbehrenden scheint uns von Seiten eines auftretenden Bürgers die Bezeichnung des Dichters als „von Gottes Gnaden."

Wir mögen unsere Besprechung nicht schließen, ohne noch mit einigen Worten des Referates gedacht zu haben, welches das „Leipziger Tageblatt" über das in Rede stehende Werk brachte. Der betreffende Artikel macht der Dichterin wie dem Componisten zweierlei zum Vorwurfe. Er findet überhaupt das Unternehmen zu gewagt, noch sehr nahe stehende Ereignisse und Menschen im musikalischen Drama auf die Bühne zu bringen. Sodann verwundert er sich auch darüber, daß die Autoren der Oper als „enragirte" Verehrer von Wagner's musikalischen Tendenzen einen solchen Stoff wählen mochten, da doch (nach Hrn. Gleich's Behauptung) jener Meister und mit ihm die gesammte neu-deutsche Schule die historische Oper verdammen. Er findet darin eine „Incosequenz", nicht etwa seitens der beiden Autoren allein, sondern der gesammten „Partei"; — um das übel angebrachte Wort des Verfassers hier zu wiederholen. — Nicht in dem Nahestehen der Ereignisse oder Persönlichkeiten, — haben wir zu erwidern — nicht im Historischen liegt die eigentliche Entscheidung, ob ein ähnlicher Stoff als Fabel eines musikalischen Dramas benützt werden darf oder nicht. Unserer Ansicht nach ist die Frage lediglich: ob der Stoff — sei er historisch oder mythisch, der grauen Vorzeit oder den neuesten Epochen entnommen, — musikalische Elemente enthält. Politische Intriguen kann die Musik nicht schildern; wenn aber große Begebenheiten die höchsten allgemein-menschlichen Affecte d. h. so wol großartige Gefühle, wie auch jede Art von Leidenschaften, in einzelnen Personen oder selbst in ganzen Nationen erregt haben, so sind solche historische Momente, solche Personen, solche Völker ganz wol im musikalischen Drama vorzuführen, denn der Ausdruck der inneren Erregung wird seiner Natur nach zur reinsten Lyrik. Diese unsere Ueberzeugung haben wir abermals durch die Darstellung des gedachten Vorspiels bestätigt gefunden: im Anfange, so lange als nur die drei Philister auf der Bühne paradirten, streifte in der That der erhaltene Eindruck sehr nahe ans Prosaische. Denn es war eben nur die hausbackene Alltäglichkeit, die wir auf dem Cothurne einherschreiten sahen. Mit Lützow's Auftreten aber bricht die Macht der Affecte über uns herein, und wir vergessen leicht die Epoche und die Persönlichkeiten nebst den Costumen über dem allgemein Menschlichen, was uns in Worten und Tönen entgegentritt. — Was den zweiten Vorwurf betrifft, so ist es durchaus ungerechtfertigt, gesetzt selbst (was aber geradezu nicht wahr), daß Wagner, sowie die neudeutsche Schule all und jede Benutzung historischer Stoffe zu Operntexten verpönt hätten, einerseits den Meister und die „Partei" für Einen ihrer Anhänger verantwortlich zu machen, andrerseits aber von Jedem der Letzteren zu fordern, daß er, in verba Magristri schwörend, all und jeden eigenen Willen aufgeben solle und durchaus nicht seinen eigenen Ansichten und Neigungen folgen dürfe. Ein solch enger Anschluß hat kaum jemals, höchstens nur ganz zu Anfang, unter den Anhängern der neudeutschen Schule stattgefunden. Er ist lediglich eine Fiction des Herrn Gleich. Seine Darstellung aber erhält dadurch den Charakter einer gewissen Gehässigkeit, trotz seiner Versicherung, daß es ihm leid thue, der kritischen Pflicht mit aller Strenge genügen zu müssen. So wie er demnach diesen Vorwurf ausspricht, fällt derselbe völlig haltlos in sich zusammen. Auch seine lange Expectoration über den Umstand, daß Hr. Weißheimer vor dem Aufziehen des Vorhanges nach dem Publicum gewendet dirigirte, ist nicht am Platze. Wir vermögen dies Verfahren — bei einem jungen Autor, der ein eigenes Werk zum ersten

Male dirigirt — ebenfalls nicht gut zu heißen, finden aber, daß eine flüchtige Erwähnung dieses Umstandes vollkommen ausgereicht hätte. Hrn. Gleich bot dasselbe eine willkommene Gelegenheit, seiner Gereiztheit gegen die neudeutsche Schule sowol, als gegen die Autoren des vorliegendes Werkes Luft zu machen.

v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Das zweite Concert des Musikvereins Euterpe fand am 3. November statt. Es war dieses Concert eines von denjenigen, welches in den Zuhörern einen außergewöhnlichen, für die Folge spannenden und bleibenden Eindruck hinterläßt. Hervorgerufen wurde dieser Eindruck zwar nicht durch ein glänzendes Programm, welches im Gegentheil diesmal zu wünschen übrig ließ, auch nicht durch außergewöhnliche Orchesterleistungen, sondern durch die hervorragenden Solo-Vorträge eines elfjährigen Kindes im Clavierspiel, der Mary Krebs, Tochter des Hofcapellmeister Krebs aus Dresden. Diese spielte das Concert in Cis moll von F. Ries, Phantasie über Themen aus „Lucrezia Borgia" von Karl Krebs, Fuge von S. Bach, „Warum" von R. Schumann und Perpetuum mobile von C. M. v. Weber. Einem gewöhnlichen Talente, einem so genannten Wunderkinde gegenüber, wäre man nach Aufzählung eben genannter Stücke, nebst einigen Bemerkungen über Fertigkeit, vermeintlichen Ausdruck, Bedauern oder Nichtbedauern eines so zarten Wesens fertig. Der Mary Krebs gegenüber nicht. Schon nach dem ersten Concertstück stellte sich die außerordentliche Begabung dieses Kindes unzweifelhaft heraus. Es spielte alle vorstehenden Stücke, nach jeder Richtung hin, mit einer Vollendung, wie sie uns in diesem Alter noch nicht vorgekommen ist. Durch die vortreffliche, harmonische Leitung des Vaters ist in dem Kinde schon eine solche Auffassungsgabe geweckt worden, daß sie an Selbstständigkeit grenzt, und die Technik so ausgebildet, daß sie überraschen muß. Dabei ist der Anschlag nicht nur ein gesunder, kräftiger, sondern auch ein reiner und schöner, die Rhythmik, durch richtige Accentuation, eine so fein gegliederte, daß sie manchem sonst hervorragenden Virtuosen Ehre machen würde. Selbst in dem schnellsten Tempo blieb alles noch klar und deutlich und keine Nuance versagte. Wol mag der Vortragenden hier der Flügel von J. Blüthner, welcher an Leichtigkeit der Tonansprache, schöner Klangfarbe und Spielart Wenig oder Nichts zu wünschen übrig ließ, zu Hülfe gekommen sein, allein der Ruhm, daß das, was sie spielte, ihr ohne Fehl gelingen konnte, bleibt ihr demohngeachtet. Das Publicum nahm alle ihre Leistungen mit wahrer Freude, mit seltenem Enthusiasmus auf und ermunterte das Kind auf alle nur mögliche Weise. Es ist nicht zu verwundern, daß wir, wie die musikalische Welt der ferneren Entfaltung dieses außerordentlichen Talents mit großer Spannung entgegen sehen. — Neben dieser Erscheinung zog noch die, schon bei ihrer Aufführung in Sondershausen erwähnte Ouverture von dem Mitarbeiter d. B., Yourij v. Arnold zu A. Puschkin's russischem Drama „Boris Godunów" die Aufmerksamkeit auf sich, namentlich die der Kunstgenossen. Sie machte einen recht günstigen Eindruck. Dramatisch gehalten, entspricht sie wahrscheinlich dem Inhalt des Stückes mehr, als dem, was man von einer Ouverture im Concertsaal erwartet. Doch schadet dieses dem Werke an und für sich Nichts, gibt ihm vielmehr eine gewisse Selbstständigkeit. Das Wesen des Ganzen gleicht einem Kampfe ohne Sieg. Die Themen, melodisch und wirksam erfunden, ringen eines mit dem anderen um die Herrschaft. Dies gibt Leben und Regsamkeit, so wie dem Componisten Veranlassung zu mannigfaltigen musikalischen Gestaltungen, welche bald in volksthümlicher Liedform, bald fugirt, bald mit dramatischen Sätzen abwechselnd, erscheinen, ohne daß eine oder die andere Weise zur vollen Geltung gelangt, wodurch natürlich auch kein Thema, rein musikalisch genommen, die Oberhand gewinnt. Man sollte meinen, daß dieses Alles einen zerstückelten Eindruck hervorbringen müsse. Das ist es auch, aber nur theilweise, denn das Ganze hinterläßt doch eine Totalwirkung. Ersteres findet allerdings seinen Grund in der formellen Gestalt, welche so zu sagen, alles stückweise, fast fragmentarisch, niemals in breiter, am allerwenigsten in den bekannten Ouverturenformen bringt. Das zweite, Gute, hat seinen Grund in der Erfindung der Themen selbst, welche einen innern geistigen Zusammenhang haben und geben. Da das Werk nächstens im Druck erscheint und näher in diesen Blättern besprochen werden wird, berühren wir hier nur noch die Instrumentation, welche eine farbenreiche und wirkungsvolle ist. — Die Gesangsvorträge des Concerts waren durch die königl. sächs. Hofopernsängerin Frau Krebs-Michalesi, der Mutter obigen Kindes, vertreten. Sie bestanden in einer Arie aus der Oper „Achilles" von F. Paer, dem „Wanderer" von Fr. Schubert und „Blümlein auf der Haide" von C. Krebs. Die ausgezeichnete Sängerin fand wohlverdienten Beifall und Dank, sowie auch mehrmaligen Hervorruf. Eröffnet wurde das Concert mit der D dur Symphonie von Beethoven. C. P.

Am 4. November fand, wie alljährlich, zur Gedächtnißfeier des Todestages Mendelssohn's, eine Musikaufführung im hiesigen Conservatorium statt. Wir hörten „Ecce quomodo moritur justus" vortrefflich gesungen von Schülern und Schülerinnen des genannten Instituts unter Leitung des Capellmeister C. Reinecke, so wie Quintett für Streichinstrumente (nachgelassenes Werk, Op. 87) von Mendelssohn, welches höchst anständig von talentvollen Conservatoristen ausgeführt wurde. Außer diesen zwei Nummern enthielt das Programm noch ein „Lied ohne Worte" und „Albumblatt" (Manuscript) für Pianoforte allein, das zweite Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, sowie den achtstimmigen Choral: „Mitten wir im Leben sind", sämmtlich von Mendelssohn. Wir waren verhindert, dem Schlusse der Aufführung beizuwohnen, da wir ins Gewandhaus eilen mußten, um den Anfang der um diese Zeit beginnenden ersten Soirée des Hrn. H. v. Bülow nicht zu versäumen.

Referent hatte bisher noch nie Gelegenheit gehabt des genialen Liszt genialsten Schüler, Hans v. Bülow zu hören, obschon dessen bedeutender Ruf als Claviervirtuos, so wie mehrere seiner geistreichen Compositionen seit längerer Zeit auch im Norden sich populair gemacht haben. Jetzt, nach Verlaufe des Ersten der angekündigten drei Abende für ältere und neuere Claviermusik, können wir den mächtigen Eindruck von Bülow's Clavierspiel auf uns fast demjenigen gleichstellen, welchen wir, vor nunmehr zwanzig Jahren, nach dem ersten titanenhaften Auftreten seines großen Lehrers in St. Petersburg davontrugen. Wir sagen „fast", eines Theils, weil, trotz aufrichtigster Anerkennung des großartigen, tief durchgeisteten und gegenwärtig wol einzig dastehenden Vortrags v. Bülow's, dennoch Niemand die Ueberlegenheit des von Liszt s. Z. ausgeübten Zaubers zu bestreiten vermöchte, anderen Theils aber auch, weil wir selbst, anstatt der damals bis zum nervösen Schluchzen leicht sich steigernden Jugenderregbarkeit, jetzt kälteres Blut, reifere Erfahrung und geläutertere musikalische Empfindung mitbrachten. Aber aus eben diesen Gründen dürfen wir das „Fast" im Vergleiche beider Eindrücke als den höchsten Ausdruck unserer innersten Genugthuung bezeichnen. Es wird schwer zu entscheiden, was im Vortrage Hans v. Bülow's als das Vorzüglichste zu bewundern ist: ob die höchste Potenz der plastischen Vollkommenheit in der Ausführung, oder seine stets gleichartig-tiefe, geistige Auffassung der verschiedensten Werke verschiedenster Epochen, oder aber seine immense Technik und sein erstaunliches Gedächtniß? Die eigentliche magnetische Kraft liegt unstreitig im Ersten jener Vorzüge, welcher seinerseits nur aus dem zweiten entspringt und von dem letzten

getragen wird. Magnetisch aber und nicht anders ist die Künstlermacht v. Bülow's zu nennen, der sogar nach schon vielfach genossenen musikalischen Reizen im Stande ist, durch bloßes Clavierspiel sein Publicum binnen mehr als zweier Stunden steigernd zu fesseln. Das Programm bekundete den erfahrenen mit feinstem Geschmacke begabten Concertgeber. Es war in drei Gruppen verschiedenen Genres vertheilt, deren eine jede mehr oder minder ältere und neuere Compositionen enthielt. Der strenge Styl war durch Präludien nebst Fugen repräsentirt von J. S. Bach (für Orgel, H-moll in Liszt's Uebertragung), von Mendelssohn (Op. 35 Nr. 1) und A. Rubinstein (Op. 53. Nr. 3). Der zweite Theil enthielt Sonate mélancolique (Op. 49) von Moscheles, Variationen und Fuge (Op. 17) von F. Kiel, und die Concertetude „Ricordanza", so wie die Edur-Polonaise von Liszt. Die letzte Abtheilung war dem brillanten Concert-Virtuosenthume gewidmet und brachte die große Phantasie (Op. 18) von Hummel und, als würdigen Gipfelpunct der enormsten Technik, Liszt's Reminiscenzen aus „Robert der Teufel". Die längst anerkannte Vortrefflichkeit der gewählten Werke noch besprechen zu wollen, dürfte füglich als Prätention erscheinen. — Deshalb wollen wir nur hinsichtlich der Kiel'schen Variationen, welche kürzlich in diesen Blättern Gegenstand eines kritisch-literarischen Streites zwischen zweien unserer Herren Collegen waren, erklären, daß wir, zu Gunsten dieses Werkes, der Meinung v. Bülow's beitreten. Kein Beweis ist jemals schlagender und vollständiger geführt worden, als ihn der Vortrag dieses Meisters auf dem Pianforte lieferte.

Das fünfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 5. d. M., war nur allein Instrumentalcompositionen gewidmet. Obschon die gewohnte Abwechselung durch Vorführung von Gesangspiècen fehlte, können wir gleichwol dieses Concert als ein besonderes ansprechendes bezeichnen. Die Leistungen des vortrefflichen Gewandhaus-Orchesters in einer der best-gemüthlichen Symphonien Haydn's (Ddur, Nr. 33 der Simrock'schen Ausgabe), in der prachtvollen Euryanthen-Ouverture, und in der reizend-poetischen A-moll-Symphonie von Mendelssohn waren die besten, die uns in den diesjährigen Concerten bisher zu Gehör gekommen sind. Ebenso befriedigend erwies sich das Violinsolospiel des Hrn. Hugo Heermann aus Berlin. Schien dasselbe auch, beim ersten Auftreten des jungen Künstlers, im Allegro des Gdur-Concerts (Nr. 11) von Spohr noch etwas befangen zu sein, so rehabilirte es sich schon im folgenden Adagio aufs Glänzendste und vollendete seine künstlerische Steigerung im letzten Satze. Bekundete Hr. Heermann in der Ausführung dieser Composition einen schönen, die Seele des Zuhörers ansprechenden, wenn auch noch nicht ganz vollkräftigen großen Ton, so wie sinnige Auffassung des Inhalts, welchen er im Adagio mit tiefer Empfindung, im letzten Allegro aber mit feurigem, jugendlichem Schwunge interpretirte, so brachte er in Vieuxtemps'schen Variationen seine bedeutende technische Gewandtheit zur vollen Geltung. Wir dürfen daher Hrn. Hugo Heermann als einen außerordentlich begabten Violinkünstler begrüßen. Die höchst rege Anerkennung von Seiten der Zuhörer, so wie das jedesmalige Hervorruf waren dies Mal vollkommen am Platze.

Die Erste Abend-Unterhaltung für Kammermusik, welche am 8. Nov. im Saale des Gewandhauses stattfand, eröffneten die HH. Concert-M. David, Röntgen, Herrmann und Luebek mit einem Quartett für Streichinstrumente (Gdur) von Haydn, worauf dieselben im Vereine noch mit Hrn. Hunger das Ddur Quintett von Mozart vortrugen. Der zweite Theil brachte uns das Beethoven'sche Trio in Ddur für Pianoforte, Violine und Violoncell, ausgeführt von den HH. Louis Brassin, David und Luebek. Wir freuten uns in den zwei ersten Werken über das höchst correcte (mit Ausnahme etwa eines schnell vorübergehenden Zufalls im Quintett) vollkommen schulgerechte und bis auf ein Jota vorschriftsmäßige Zusammenspiel der Ausübenden, und bewunderten ihre Technik, sowie die effectvolle Feinheit der Schattirungen, und finden in dieser Hinsicht den allgemeinen Beifall gerecht, welcher nach jedem einzelnen Satze erfolgte. Dasselbe läßt sich auch vollkommen von der Ausführung des Beethoven'schen Trios sagen, in welchem vom Andante an sogar noch mehr Schwung fühlbar wurde. Der Vortrag des Hrn. Brassin bestätigte unser früheres Urtheil über das Clavierspiel desselben. Wir fanden, wie schon im zweiten Abonnement-Concert, reinen, weichen Anschlag, große Leichtigkeit und brillante Fingervolubilität. Der Ausdruck, durch welchen das Tonstück charakterisirt wurde, entsprach durchgehends einer schulgerechten Ausführung der angedeuteten Vortragsangaben. Im Andante machte sich außerdem noch eine gewisse eigene Wärme, so wie im Finale größere innere Erregtheit bemerkbar. Die Vortragenden wurden mit großem wohlverdientem Applaus beehrt. —

v. A

Das seit ungefähr einem Jahre hier bestehende Musik-Institut des Hrn. Hermann Keßler trat am 4. November mit einer Prüfung seiner Zöglinge zum ersten Male in die Oeffentlichkeit. Man muß an und für sich schon an eine Prüfung mit einem milderen Urtheile herantreten, so war dies hier um so mehr durch das kurze Bestehen des Instituts bedingt, und von diesem Gesichtspuncte aus erschienen diese Leistungen namentlich nach technischer Seite hin schon befriedigender Art. Das Programm bot außer den Clavierconcerten in Adur von Mozart und in Bdur von Beethoven, ein Capriccio von Herz, die sogenannte Vöglein-Etude von Henselt, ein Duo von Groß für zwei Violoncelle ein Lied von Curschmann, Arien aus dem „Freischütz" und „Figaros Hochzeit", sowie zum Schluß das Troubadour-Terzett aus „Johann von Paris". Von allen diesen Vorträgen waren die Gesangsvorträge die vorzüglichsten, während die auf dem Pianoforte, und besonders die beiden Concerte von Mozart und Beethoven nachstanden, zu denen auch die Orchesterbegleitung kaum mittelmäßig zu nennen war, und die Violinspieler kaum befriedigen konnten. p—.

Berlin.

Im Victoria-Theater kam die „Lucia" mit Adeline Patti und dem Pariser Tenoristen Naudin italienisch zur Aufführung. Sgn. Patti gab ihre Partie in der von uns früher bezeichneten charakteristischen Eigenheit, so daß das Berliner Publicum sich unwillkürlich an der Gluth ihrer Begeisterung erwärmen und gleichsam aus sich selbst, mächtig Beifall spendend, heraustreten konnte. Anders Hr. Naudin. Er repräsentirte so recht eigentlich den fertigen Sänger. Das musikverständige Urtheil unseres Opern besuchenden Publicums rächte sich einmal begründet und gewaltig gegen die Reclame und Claque, welche für diesen Allerweltssänger ins Feld gerückt war, der die unnatürlich höchsten Honorarbedingungen bei seinen Gastspielen stellt. Das, was wir und jeder Künstler „Schule" nennen, fehlt Hrn. Naudin insofern, als seine Gesangsleistungen nicht durchweg den Stempel der bewunderungswürdigen Vollkommenheit und Meisterschaft tragen. Will Hr. Naudin aber zu den ersten Sängern Deutschlands zählen, so muß er nicht nur die mezza voce tadellos zu verwerthen verstehen, sondern er hätte zeigen sollen, daß seine Stimme von imponirender Kraft und Fülle, elastischem Tone, Ausdruck, Färbung, dramatischer Auffassung sein könne. Alles dieses blieb er uns aber schuldig. Ja, es erschien uns Hrn. Naudin's Stimme sogar so, als wenn die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche sie verliehen, geltend zu machen begönne. — In Fidelio hörten wir als „Leonore" das Ehrenmitglied unserer Hofbühne, Frau Köster, welche jetzt ihren Aufenthalt in der Kunstresidenz Weimar hat. Auch diese Aufführung war, wie alle früheren, ein neuer Triumph für die ausgeschiedene Künstlerin, in deren Lorbeerkranze diese Partie eines der schönsten Gedenkblätter ist. Der Enthusiasmus und Beifall bei ausverkauftem Hause, war wahrhaft großartig. — Der 50jährige Gedenktag der großen Völkerschlacht bei Leipzig hat in Berlin zu vielen musikali-

schen Feierlichkeiten Veranlassung gegeben. Nicht nur, daß sämmtliche Schulanstalten Berlins diese Feier durch Gesang, Musik und Rede begingen und am 18. October die neue städtische Turnhalle in der Prinzen Straße (88000 Thlr. kostend) mit Gesang und Musik eingeweiht und eine junge Eiche auf dem Turnhofe gepflanzt wurde; auch die Sängerschaft Berlins gab an diesem Tage in dem neu erbauten, mächtig großen Saale auf Tivoli ein Gesangsconcert, und die Singakademie führte Graun's phrasenhaftzopfthümlichspießbürgerlichwirkendes Te Deum und Händel's mächtig ergreifende „Siegeschöre" aus „Judas Maccabäus" auf. Das schon früher von uns erwähnte Tongemälde Wieprecht's, „Die Leipziger Schlacht" darstellend, entlud sich gewitterschwer in den vereinigten Räumen des Victoria-Theaters am 19. Abends. — Die HH. von Bülow und R. Hasert werden auch in dieser Saison wieder ihre Soiréen mit ausschließlicher Claviermusik geben. Hr. Gustav Lange hat für seine Kammermusik-Soiréen Hrn. F. Rehfeldt als Geiger und Verbündeten gewonnen. Die HH. Ehrlich (Pianist), de Ahna (Violinist) und Espenhahn (Violoncellist) haben sich zu einem Trio vereinigt und werden im Laufe dieses Winters mehrere Soiréen veranstalten. Der musikalische Verein zum Besten der Evangelischen Gustav-Adolph-Stiftung wird auch in der bevorstehenden Concertsaison vier große Concerte mit den bewährtesten Kräften geben. Die Concertconcurrenz wird bedeutend werden.

Th. Rode.

Breslau.

Aus meinen vorjährigen Correspondenzen kann sich Jeder zur Genüge herauslesen, daß das vor zwei Jahren errichtete Institut „Orchesterverein" den Kern des hiesigen Musiklebens bildet. Als treffliches Thermometer zeigt es genau den Wärmegrad des Publicums, oder mit anderen Worten, den Gesundheitszustand des Körpers, der von Musik beseelt werden soll. Erwarte ich mit Bestimmtheit bei ungestörtem Fortstreben des jungen Institutes in wenigen Jahren die dauernde Begründung eines frischen, blühenden Musiklebens in hiesiger Stadt, so steht ebenso fest, daß mit seinem Aufhören dieselben traurigen Zustände wiederkehren würden, welche zu seiner Gründung Veranlassung gaben. Doch, Gott sei Dank! ist zu dieser letzteren Befürchtung kein Grund vorhanden, da die Theilnahme des Publicums noch immer eine gesteigerte ist; ich berührte vielmehr diesen Punct nur, um den Lesern klar zu machen, daß der „Orchesterverein" das musikalische Breslau nicht nur um zwölf großartige Concerte bereichert hat, sondern nebenbei durch die Verhältnisse eine ganz besondere Bedeutung in sich trägt, und so möge man mich nicht im Stiche lassen, wenn ich oft und viel über das Wesen und die Leistungen des Institutes schreibe. —

Das erste der Concerte in dieser Saison fand am 12. October statt und da ich leider am Besuch verhindert war, so gebe ich nachfolgende kurze Besprechung meines Stellvertreters in der „Schlesischen Zeitung."

Mit wahrer Freude erblickten wir beim Eintritt in den ungewöhnlich großen Concertsaal dieselbe Ueberfülle eines kunstgesinnten Publicums, welche den Productionen des Orchestervereins von Anfang an zu Theil geworden war und den erfreulichen Beweis lieferte, daß das junge Institut bereits festen Boden unter uns gewonnen hat. Und gleich die erste Nummer des Programms bewies, wie wohlbegründet und natürlich die Begeisterung unserer Kunstfreunde für diese musikalische Errungenschaft der letzten Jahre sich entwickelt hat. Beethoven's „Eroica" eröffnete das Concert. Sie wurde von dem imposanten Orchester an der Hand seines begeisterten Dirigenten mit ebenso scrupulöser Genauigkeit im Detail, als Schwung und Energie in der Betonung wiedergegeben, und erfüllte die Hörer mit solcher Gewalt, daß die Stimmung des ganzen Abends unter der Herrschaft dieses ersten mächtigen Eindrucks blieb. Die Ouverture zum „Märchen von der schönen Melusine" von Mendelssohn wurde klar und zart ausgeführt, und zum Schluß des Concerts erfrischte die Figaro-Ouverture Mozart's die Hörer mit ihrem Sprudel schäumender Melodien.

Als Solist des Abends trat Herr Concertmeister Lauterbach aus Dresden auf, ein Geiger, dem ein bedeutender Ruf voranging. Er trug das neunte Concert von Spohr und das Andante und Rondo aus dem 19. Concert von Kreutzer vor, und zeichnete sich durch Adel des Vortrags, vollendete Technik und einen weichen, gesangvollen Ton so sehr aus, daß der Beifall und Hervorruf des Publicums ein berechtigter war. Auch die Productionen des Orchesters wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen.

Die zweite Aufführung am 26. October brachte die Ouverturen zu „König Lear" von Berlioz und zum „Freischütz" sowie eine Symphonie (Cmoll) von Haydn. Mit Vergnügen bemerkte ich, daß trotz der vorzüglichen Wiedergabe der Symphonie und ihrer Stellung als eröffnende Nummer, das Publicum in nur geringem Grade angeregt wurde — ein rascher und entschiedener Fortschritt gegenüber der kaum verflossenen Zeit, in welcher hiesigen Orts ein geradezu unnatürlicher Cultus mit den Werken dieses Altmeisters getrieben wurde. Wer nicht vermag im Geiste sich auf den Boden der damaligen Zeit zu versetzen und von diesem Standpuncte aus zu genießen, zeigt eine entschiedene Lücke in seiner musikalischen Bildung. Wer aber ohne diese geistige Zurückversetzung ein solches Werk begeistert aufnimmt, der beweist, daß die ganze fernere Entwickelung an ihm spurlos vorübergegangen ist, und stellt sich, unfreiwillig, in das verflossene Jahrhundert zurück. Beim großen Publicum ist nun einmal ein objectives Betrachten, soweit dies überhaupt möglich, schwer — ja, fast gar nicht zu erzielen. Ein so kindlich naives Werk, wie z. B. die gedachte C moll Symphonie kann aber in unserer speculativen Zeit auf anderem Wege nicht Boden fassen, es sei denn, daß Heuchelei oder Lust am Ohrenkitzel Vorschub leisteten. Daß aber so unwürdige Elemente selbst in einer Hörerzahl von mehr als 1000 Personen nicht zur Geltung kamen, bewies die kühle Aufnahme der Composition und war Ursache meiner vorhin ausgesprochenen Freude. Dagegen wurde die Lear-Ouverture mit rauschendem Beifall aufgenommen, und wahrlich, man hätte jede Hoffnung aufgeben müssen, wäre dem nicht so gewesen. Das großartige Werk kam in solcher Vollendung zur Geltung, daß ich dessen Wiedergabe zu den vorzüglichsten Leistungen zählen kann, welche Herr Dr. Damrosch und sein treffliches Orchester seit Bestehen des „Orchestervereins" geboten haben. Auch die Weber'sche Ouverture wurde sehr brav executirt. —

Den Solovortrag vertrat Frau Ingeborg von Bronsart, Hofpianistin J. M. der Königin von Hannover. Die Künstlerin spielte ein Clavierconcert (Fdur) eigener Composition, Gavotte von Bach, Notturno (Op. 27 No. 2) von Chopin und Rhapsodie für Clavier und Orchester von Liszt. — Wie die Klavierspielerin streng das allein künstlerische Princip der, frei von allem fremden Beigeschmack, sich nur an die Meinung des Componisten schmiegenden Uebermittelung der Tondichtungen befolgt, so verwendet auch die Componistin das ihr zu Gebote stehende Material in edelster Weise, Alles verbannend, was im Mindesten effecthaschend, virtuosenhaft oder gar trivial erscheint. Wie im klarsten Krystall spiegelt sich in diesem Erstlingswerke die künstlerische Individualität der jugendlichen Componistin — ein erfreuendes, sympathisch berührendes Bild. Aber nicht nur richtiges Gefühl läßt die Künstlerin überall blicken, sie zeigt auch daß sie, und zwar Viel, gelernt habe. Nirgendwo tritt uns Dilettantenhaftes entgegen; die Mittel sind verständnißvoll gewählt und verwendet. Kleine Aussetzungen, so z. B. eine hie und da etwas starke Instrumentirung, verschwinden unter dem großen Eindrucke, den die gesammte Composition hinterläßt. — Nicht nur um ein schönes Werk ist die Clavierliteratur und dadurch das nicht reichhaltige Repertoire der Virtuosen dieses Instrumentes bereichert; mehr noch ist die Aussicht

werth, die sich auf die fernere Productivität der Künstlerin eröffnet hat. — Die technische Seite des Klavierspiels der Frau von Bronsart ist in höchst vollkommener Weise entwickelt, und stellt die Dame auch in dieser Beziehung unter die ersten Meister ihres Instrumentes. Und so war es denn auch natürlich, daß sich das Publicum an dem harmonischen Zusammenwirken aller dieser trefflichen Eigenschaften begeisterte, und namentlich das Spiel der zündenden Liszt'schen Rhapsodie mit einem Beifallssturm belohnte, der kaum enden zu wollen schien So hat sich die treffliche Künstlerin, deren Namen vielleicht nur im engsten musikalischen Kreise unserer Stadt gekannt war, in wenigen Stunden die Sympathien einer so großen Hörerschaar erobert, welche sie von nun an immer als lieben Gast willkommen heißen wird.

— Eugen von Blum. —

Florenz.

Am 11. October trug Theodor Ritter, in der zehnten Matinée der Quartett-Gesellschaft mit Unterstützung der hiesigen Musik-Professoren Giovachini und Sbolci, das Cmoll-Trio (Op. 66) von Mendelssohn, sowie außerdem noch allein das Rondeau brillant (in Es) von C. M. v. Weber vor, und erndtete rauschenden, anhaltenden Beifall. Gleichen Erfolg hatte er schon am 4. desselben Monats in einem Concerte unserer Philharmonischen Gesellschaft mit einer eigenen Composition „Iveloce" erzielt. In letzterem Concerte betheiligte sich auch der Sänger-Veteran „il celebre Cavaliere" Tamburini durch Arien aus „Sonnambula" und „Maometto". — Auf dem Pergola-Theater ist im verwichenen Monate Gounod's „Faust" mit immensem Erfolge gegeben worden.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Richard Wagner gab am 5. November in Prag ein eigenes Concert. Bei seinem Erscheinen am Pulte erhob die Versammlung einen einstimmigen, jubelnden Zuruf der Begeisterung, und Orchesterdirector, Professor Mildner, überreichte dem Meister einen Lorbeerkranz. Das Programm schloß sich diesmal mit Tact an das, was sich von Wagner's erstem Concerte im Februar d. J. her der Erinnerung am sprechendsten eingeprägt hatte. Zu Gehör kam die Einleitung zu „Lohengrin", das Vorspiel, der Einzug der Sänger und Wagner's Rede aus den „Meistersingern", Stücke aus der „Walküre", wovon der Walkürenritt da capo verlangt wurde, die Einleitung zu „Tristan und Isolde", an die diesmal der Schluß der Oper „Die Verklärung der Liebenden" geknüpft war — Abends zuvor, bei der Vorstellung des „Holländer", wurde der Componist stürmisch gerufen.

— H. Litolff trat kürzlich in Paris in einem Concerte zum Besten der Armen mit eigenen Compositionen auf.

— Frau Rapp-Young, die gegenwärtig in Wien gastirt, verlor daselbst ihre Mutter durch den Tod, in Folge dessen ihr Gastspiel auf unbestimmte Zeit ausgesetzt bleibt.

— Der Pianist Ernst Pauer aus London soll mit dem Plane umgehen, in Wien nächstens drei historische Clavierconcerte zu geben.

— Frl. Pauline Lucca ist für die königl. Oper in Berlin mit lebenslänglichem Contract gewonnen worden. Sieben Monate muß dieselbe singen, während fünf Monate ihr zur Disposition gestellt sind.

— Carl Tausig giebt im Januar und Februar drei Soiréen für Claviermusik in Wien.

— Louis Brassin und Aug. Kömpel concertirten am 4. November in Gotha. Ersterer trug von Moscheles „Hommage à Handel" mit seinem Bruder Leopold, ferner von S. Bach und Händel Suite und Variationen und eigene Compositionen, Letzterer das Concert von Mendelssohn und Sätze von Spohr vor. Als Schlußnummer gaben beide Concertgeber die Kreutzersonate von Beethoven.

— H. v. Bronsart gab am 3. November sein erstes Abonnementconcert in Dresden. An Orchesterwerken kamen Berlioz' Ouverture zu „Benvenuto Cellini" und Beethoven's Adur-Symphonie zu Gehör. Frau von Bronsart spielte das Emoll Concert von Chopin. Außerdem wirkte Frau Zachmann-Wagner durch den Vortrag einer Scene und Arie aus „Orpheus" von Gluck, der Partie Wolfram's („Blick ich umher") aus dem „Tannhäuser" und von Liedern von Schumann und Schubert mit. Daselbst gab auch H. v. Bülow am 6. seine erste Soirée mit großem Beifall, der namentlich bei den Compositionen von Liszt ein gesteigerter war.

— August Buhl in Frankfurt a. M. kündigt einen Cyclus von Vorträgen Beethoven'scher Sonaten an. Dieselben werden 18 Sonaten umfassen, und in seiner Wohnung stattfinden. Vorläufig sind dafür sechs Abende bestimmt und das Progamm wie folgt vertheilt: Am ersten Abende die Sonaten Adur Op. 2 Nr. 2, in Cdur Op. 2 Nr. 3, in Es dur Op. 7; am zweiten: die in D dur Op. 10 Nr. 3, in B dur Op. 22, in Es dur Op. 27 Nr. 1; am dritten: in D dur Op. 28, in G dur Op. 31 Nr. 1, in D moll Op. 31 Nr. 2; am vierten: in Es dur Op. 31 Nr. 3, in C dur Op. 53, in F moll Op. 57; am fünften: „Les Adieux", in Es dur Op. 81, in A dur Op. 101, in B dur Op. 106 und am sechsten: in E dur Op. 109, in As dur Op. 110 und C moll Op. 111. — Außerdem wird derselbe im Laufe dieses Winters einige Soiréen veranstalten, in denen nur (neuere) Compositionen lebender Tonsetzer zur Aufführung kommen sollen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im Laufe dieses Winters wird die Großherzogl. Capelle in Karlsruhe sechs Abonnementconcerte veranstalten, in denen von großen Orchesterwerken vorläufig folgende zur Aufführung bestimmt sind: Symphonie (D dur) von J. Haydn, Pastoralsymphonie von Beethoven, Festouverture von Meyerbeer, Suite (D moll) von F. Lachner, Euryanthen-Ouverture von Weber, „Les Préludes" von F. Liszt, Ballade: „Des Sängers Fluch" für Orchester von H. v. Bülow, zweite Symphonie von Beethoven; Symphonie (D dur) von Mozart, Concertouverture von F. W. Kalliwoda, Amoll-Symphonie von Mendelssohn; Symphonie von Raff, Liebesscene und Fee Mab aus „Romeo und Julie" von Berlioz, Concertouverture von Rubinstein und die „Eroica" von Beethoven.

— Der Neu-Weimar-Verein in Weimar brachte in einer Soirée am 3. November folgende musikalische Vorführungen: „Orpheus" symphonische Dichtung von Liszt, zwei Lieder von Stör und Lassen (Or. v. Milde) „Loreley" von Liszt, (Frau v. Milde) Duett aus „Beatrice und Benedict" von Berlioz (Frau Podolski und Frau Schmidt), Phantasie über Motive aus „Euryanthe" von Coßmann, Liszt's „Leonore" (Frl. Knauff), Scene aus „Tristan und Isolde" (2. Act) von Wagner und Schiller's „Punschlied" von Lassen.

— Zur Gedächtnißfeier Mendelssohn's am 4. November brachte das Concert des Musikvereins in Znaim unter der Leitung des städtischen Capellmeisters Heinrich Fiby folgende Werke Mendelssohn's zur Aufführung: Symphonie in Adur, Terzett aus dem Liederspiele: „Die Heimkehr aus der Fremde", Violinconcert (erster Satz), Recitativ und Chöre aus „Christus" und Ouverture zu „Ruy-Blas". — Außerdem liegt uns noch das Programm eines Concertes desselben Vereins vom 16. Mai d. J. vor, das von gutem Streben Zeugniß giebt. Dasselbe besteht aus folgenden Nummern: Symphonie in D von J. Haydn, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Beethoven, Terzett aus dem „Freischütz" von Weber, Kriegsmarsch aus „Athalia" von Mendelssohn, zwei Männerchöre von B. E. Becker und C. L. Fischer und Einzugsmarsch aus dem „Tannhäuser" von Wagner.

— Unter der Direction des Musikdirector Paul Fischer fand am 31. October im Stadttheater zu Zittau ein Concert zum Besten des Gymnasialchores statt. Zur Aufführung gelangten: Festouverture „Ein feste Burg" von O. Nicolai, Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck mit dem Wagner'schen Schlusse und „Oedipus in Colonos" von Sophokles und Mendelssohn.

— Die Singakademie in Chemnitz wird unter Th. Schneider's Leitung in dieser Saison Haydn's „Schöpfung", Schumann's „Festouverture" mit Gesang (Op. 123) und der „Rose Pilgerfahrt", Chor aus „Urianite de Provence" von Cherubini, die „Ruinen von Athen" und Mendelssohn's 117. Psalm zur Aufführung bringen.

— In Meißen haben die Abonnementconcerte unter Musikdirector Hartmann's Leitung am 4. Novbr. ihren Anfang genommen, und kam im ersten u. A. die Oberon-Ouverture, „der Gesang der Geister

über den Wassern" von F. Hiller, und „Frühlingsbotschaft" von Gade zu Gehör.

— Händel's „Messias" soll am 26 Novbr. in der Michaeliskirche zu Hamburg unter Direction des Hrn. Deppe zur Aufführung gelangen. Die Soli werden durch Frl. Tietjens, Frau Joachim, die HH. Brunner und Stockhausen ausgeführt.

— Daselbst fand auch am 5. Novbr. die zweite Soirée für Kammermusik von Stockhausen und C. Rose statt. Zu Gehör kamen: Quartett (Gdur) von Haydn, zwei schottische Volkslieder mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncello von Beethoven, Trio (Bdur) von Rubinstein, Ballade des Harfners aus „Wilhelm Meister" von Schumann und das Cmoll Quartett von Beethoven.

— In Altona bereitet die Singakademie zum 17. November C. Reinecke's „Belsazar" zur Aufführung vor. Der Componist wird sein Werk selbst dirigiren.

— Das dritte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 6. Novbr. brachte folgendes Programm: Suite (Dmoll) von Fr. Lachner, „Arie aus Joseph" von Méhul (Hr. Bodo Borchers vom großherzogl. Hoftheater in Wiesbaden), Concertante für Violine und Viola von Mozart, Arie aus der „Entführung" („Wenn der Freude Thränen fließen" ꝛc.) Phantasie für Violine von Schumann, Lieder von Schubert und Schumann und Ruy-Blas-Ouverture von Mendelssohn.

— Hellmesberger hat seine Quartettsoirée am 8. November in Wien begonnen. Das Programm brachte u. A. ein ungedrucktes Quartett von Fr. Schubert, ein Clavierquartett von Julius Zellner, eine Suite von C. Goldmarck, vorgetragen von Frl. Bettelheim und das Sextett von Brahms.

— Daselbst feierte der kaufmännische Gesangverein am 8. November sein Stiftungsfest durch ein solennes Hochamt in der Augustinerkirche, bei welcher Gelegenheit eine Messe in F für Männerchor mit Begleitung von Blechinstrumenten von S. Sechter und ein Offertorium vom Chormeister Gotthardt zur Aufführung gelangten.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Eine der nächsten Novitäten im Berliner Opernhause wird „Vineta" von Richard Würst sein. Diese Oper soll wie man versichert, im Ganzen ein nicht unbedeutendes Werk sein und für die schöpferisch-musikalische Begabung des Componisten sprechen.

— Balfe soll wieder eine neue Oper: „Der Wahlspruch des Herzogs" vollendet haben.

Eine Privatdepesche aus Paris meldet, daß Berlioz's lang ersehnte Oper: „Die Trojaner" endlich am 4. d. M. mit großem Triumphe über die Bretter gegangen ist. —

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Tenorist Manuel Carrion hat von dem Großherzog von Hessen-Darmstadt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Vermischtes.

— In Leipzig hat sich am 1. November ein Gausängerbund constituirt, der aus 26 Vereinen der Umgegend besteht. Zweck dieses Bundes ist: „Die erweiterte Pflege des Männerchorgesanges, Anschluß an den allgemeinen deutschen Sängerbund, von Zeit zu Zeit stattfindende Abhaltung eines Sängerfestes". Es wäre sehr zu wünschen, daß dieser Bund in besserer Weise sich der Pflege des Männergesanges, als dies bei anderen dergleichen Bünden der Fall ist, unterziehen möchte, und mehr dem Edlen, Guten, als dem Trivalen, Gemeinen nachstrebte.

— Die Belgische Akademie der schönen Künste hat die kritische Biographie Grétry's zur Preisbewerbung ausgeschrieben. Der Preis beträgt 600 Franken. Einsendungstermin Ende Mai 1864.

— Capellmeister Costa in London soll an einem Oratorium: „Ramann" für das nächste Musikfest in Birmingham arbeiten.

Die „Musical Review" in New-York widmet dem verstorbenen H. A. Wollenhaupt einen Nachruf in sehr warmen Worten. Wir entnehmen daraus noch, daß Wollenhaupt am 27. Sept. 1827 geboren ist, als Nachtrag unsrer neulich schon mitgetheilten Notiz.

— Die D. Allg. Z. schreibt über H. v. Bülow's erste Soirée in Leipzig: „Es ist eine angreifende Aufgabe, fast dritthalb Stunden lang Solo-Clavierspiel anzuhören, möge es noch so vortrefflich sein, sie würde aber sehr erleichtert werden, wenn der Concertgeber durch warmen Vortrag und äußerliche Zeichen wenigstens einiger Selbsttheilnahme für das Reproducirte seine Zuhörer zu fesseln wüßte. Dies ist bei Herrn von Bülow leider nicht der Fall. In seinem Spiel zeigt sich die größte Gleichgültigkeit, die vollkommenste Objectivität; nicht die erwünschte Objectivität, welche eine Gipfelung der auf der höchsten Stufe der Kunst angelangten Subjectivität ist, sondern im Gegentheil jene, die ein Widerhall verblichener Kälte zu sein scheint." Im weiteren Verlauf wird nur eine „ans Unglaubliche grenzende Fertigkeit" anerkannt, die in dem Zuhörer das behagliche Gefühl der Sicherheit, der Unmöglichkeit des Mißlingens hervorruft. Solche Art der Kritik charakterisirt sich selbst am Besten, so daß es nicht nöthig ist, noch weiter ein Wort hinzuzufügen, um sie zu kennzeichnen.

Ein anderes Leipziger Blatt „Der Adler" rühmt dagegen den „poesiereichen, innerlich warmen" Vortrag, namentlich bei den Compositionen von Mendelssohn, Moscheles, Kiel und Hummel, sagt demnach das directe Gegentheil von dem aus, was die D. Allg. Z. behauptet hatte. Selbstverständlich hat der „Adler" im vorliegenden Falle Recht.

Kritischer Anzeiger.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Ch. H. Lysberg, Op. 93. Bergeronnette, Caprice. Leipzig, F. Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Theodor Oesten. Salon-Compositionen. Op. 247. Glühwürmchen. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12½ Sgr.

——— Salon-Compositionen. Op. 248. Mon Pavillon. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

Alle drei Compositionen gehören zu den brillant-klingenden und für den Spieler dankbaren Blueetten der modernen Clavierliteratur. Auf tiefen, reichen Gedankeninhalt in solchen rechnen zu wollen, fällt wol Niemand ein.

Charles Hering, Op. 80. Rhapsodie. Intrade de Concert. Prag, Ludw. Fleischer. Pr. 10 Sgr.

——— Op. 82. Capricietto alla Tedesca. Ebendaselbst. Pr. 10 Ngr.

Zwei recht hübsche, dankbare Clavierstücke, deren Inhalt auch zur Genüge sich als durchgeistet bekundet, denn sie verlangen mehr als bloßes Virtuosenthum zum Vortrage. Es sind recht angenehme Gaben für vorgeschrittene und denkende Clavierspieler.

H. W. Markull, Op. 84. Zwei Phantasiestücke. Prag, Ludw. Fleischer. Preis 15 Sgr.

Adolf Klauwell u. A., Zwölf Lieder und Phantasien. Nr. 4, 8 und 9. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. jedes Heft à 10 Ngr.

Die zuletzt genannten Hefte enthalten Phantasien von G. Rochlich und zwar Op. 17 über Gade's „Leb' wohl, liebes Gretchen", Op. 18 über Haydn's „Oesterreich'sche Volkshymne" und Op. 19 über Rücken's „Schlummerlied". Es sind recht hübsche und leicht eingerichtete Transscriptionen. (Nur klingt uns im Op. 17 auf S. 3 im ersten Tacte der vierten Zeile das cis, wenn auch nur als Durchgangsnote, dennoch zur Tonart A moll nicht logisch-natürlich. Wir bemerken dies namentlich, weil eben die Logik in der Toncombination von jüngeren Componisten, bei dem sonst ganz löblichen Nachstreben in der Emancipation der veralteten Harmonik, zum öfteren nicht genug beobachtet wird). Markull's Phantasiestücke sind sinnig-melodiös, brillant mit Decenz und daher leicht und dankbar in der Ausführung. Ueberhaupt können wir diese vier Hefte zu Salonvorträgen mit gutem Gewissen empfehlen.

XXV—L

Literarische Anzeigen.

Soeben erschien bei **Gustav Heinze** in Leipzig:

Instrumentationslehre

von

Hector Berlioz.

Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniss aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters.

Mit 600 Notenbeispielen

theils in den Text gedruckt, theils auf **70 Tafeln** enthalten.

Autorisirte deutsche Ausgabe

von

Alfred Dörffel.

Preis 4 Thlr. 15 Ngr.

Das genannte Werk, bereits früher in einer deutschen Ausgabe erschienen, wegen zu grosser Kostspieligkeit aber nur einem sehr kleinen Theile des Publicums zugängig, — war seit Jahren gänzlich vergriffen, und seine Anschaffung daher in letzter Zeit selbst dem Bemittelten unmöglich. Dieser Umstand, so wie die ausserordentliche Bedeutung des Buches (es ist beiläufig gesagt das einzig existirende in dieser Art) haben die Verlagshandlung nach vorausgegangenem Wunsche seitens des Autors bewogen, die obige neue Ausgabe zu veranstalten. — Dabei ist die Verlagshandlung bedacht gewesen, die Uebersetzung durch einen bekannten tüchtigen Musiker besorgen zu lassen und, neben der elegantesten Ausstattung des Buches, den Preis desselben so beispiellos billig zu stellen, dass Jedermann die Möglichkeit des Ankaufs geboten ist.

Die Berühmtheit, welche die Berlioz'sche Instrumentationslehre schon durch Erscheinen der frühern Ausgabe erlangt hat, machen es unnöthig, darüber Empfehlendes dem Unternehmen hinzuzufügen.

Die vielen Beispiele, welche theils in den Text gedruckt, theils auf den beigegebenen Tafeln enthalten sind, machen das Buch auch für den Selbstunterricht vollkommen brauchbar.

So eben erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zur Tonkunst.

Abhandlungen

von

Ernst Otto Lindner.

Inhalt: I. Die Entstehung der Oper. — II. Ritter Vittorio Loreto. — III. Gay's Bettleroper. — IV. Biedermann und Bach. — V. Johann Sebastian Bach's Werke. — VI. Ueber künstlerische Weltanschauung. — Anhang. Nachträge zur ersten stehenden deutschen Oper.

Gr. 8. VIII. 378 Seiten mit Noten-Beilage. Geh. 1 Thlr. 28 Sgr.

Früher erschien:

Ehlert, Louis, Briefe über Musik an eine Freundin. 27 Sgr.

Kullak, Dr. **A.**, Die Aesthetik des Clavierspiels. $2^1/_6$ Thlr.

Reissmann, A., Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. 27 Sgr.

Berlin, October 1863.

L. Guttentag.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Violinschule

von

Ferdinand David.

Cartonnirt. Preis 6 Thlr.

Dieses lang erwartete Werk des berühmten Lehrers, welches sogleich am Conservatorium der Musik in Leipzig eingeführt worden ist, wird allen Lehrern und Schülern des Violin-Unterrichts angelegentlichst empfohlen.

Für Piano und Violine.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Joseph Haydn, Zwölf Symphonien

für Pianoforte u. Violine bearb. von **Georg Vierling** à 1 Thlr. 10 Sgr.

W. A. Mozart, Zwölf Symphonien

für Pianoforte u. Violine bearbeitet von **Heinr. Gottwald.**

Bisher erschienen Nr. 1—7 à 1 Thlr. 10 Sgr.

W. A. Mozart's Streich-Quintette

für Pianoforte und Violine bearbeitet von **Georg Vierling.**

Bisher erschienen:

Nr. 1 in C moll 1 Thlr. 10 Sgr. Nr. 2 in C dur 2 Thlr. $2^1/_2$ Sgr.

(Wird fortgesetzt.)

Diese Bearbeitungen sind eine höchst werthvolle Bereicherung der Violin-Literatur. Die Symphonien von Haydn und Mozart wie die berühmten Mozart'schen Streich-Quintette erscheinen hier in Duo's umgeformt, die sich in jeder Hinsicht mit den besten Original-Compositionen dieser Gattung messen dürfen.

Soeben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Bachmann, J. C., Musikalisches Jugend-Brevier. Eine Anthologie von 270 Tonstücken für das Pianoforte zu zwei und vier Händen bearbeitet und in fortschreitender Stufenfolge geordnet.

Erste Abtheilung: 50 deutsche Volks-Kinderlieder. Op. 40. Heft 1—4. à 20 Sgr.

Zweite Abtheilung: Spaziergänge durch den deutschen Volksliederwald. Vierhändig. Op. 41. Heft 1—4. à 25 Sgr.

Dritte Abtheilung: Instructive Gänge durch den deutschen Volksliederwald. Op. 42. Heft 1—4. à 20 Sgr.

Vierte Abtheilung: 24 Fantasiestücke über deutsche Volksmelodien. Op. 43. Heft 1—4. à 25 Sgr.

Fünfte Abtheilung: Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven. Heft 1 und 2. à $22^1/_2$ Sgr.

Hempel, R., Op. 3. Zwei Duette (Frühlingslust, Frühling in der Heimath) für Sopran und Alt oder Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. à 15 Sgr.

Weissenborn, E., Op. 36. Gratulationspolka für Pfte. à 5 Sgr.

———, Op. 38. Liebesgrüsse. Walzer für Pfte. à $12^1/_2$ Sgr.

Cassel im November 1863.

Carl Luckhardt.

Demnächst erscheint in meinem Verlage:

W. A. Mozart's Streich-Quintette

für Pianoforte zu 4 Händen bearbeitet

von

Robert Franz.

Nr. 2. C dur. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Halle.

Heinrich Harmarodt.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

	Pf.	Vln.
Appel, K., Op. 22. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Nr. 1. Minnelied: „Es giebt wohl manches" von *Seibel.* (Sang und Klang Nr. 18)	—	5
— Idem Nr. 2. „Wo weilest du?" „Es winken mild" von *A. Kahlert.* (Sang u. Klang Nr. 19)	—	5
— Idem Nr. 3. „Wie gerne dir zu Füssen" von *Graf von Strachwitz.* (Sang und Klang Nr. 20)	—	5
— Op. 24. Tragische Geschichte: „'s war Einer, dem's zu Herzen ging" von *A. v. Chamisso.* Für vierst. Männerchor. Partitur und Stimmen	—	12½
Baumfelder, Op. 32. Der Frühling kommt! Clavierstück. Neue Ausgabe.	—	15
Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Complet in einem Bande	2	15
Baumfelder, F., Op. 90. Etude mélodique pour Piano	—	12½
Becker, V. E., Fahnenlied („Von Freiheit singt u. klingt es hehr") des allgemeinen deutschen Sängerbundes. Dichtung von *Müller von der Werra.* Partitur und Stimmen	—	10
Bendel, F., Op. 49. Souvenir de Tyrol. Idylle pour Piano As.	—	12½
— Op. 51. Souvenir de Prague. Polka de Concert pour Piano Es.	—	17½
— Op. 52. L'Idéal d'amour. Mélodie pour Piano	—	27½
Berlyn, A., Op. 124. Mysterien der Liebe: „O Heil dir, Seele". Lied für eine Singstimme mit Pianoforte	—	17½
— Op. 136. Zwei vierstimmige Männergesänge. (Nr. 1. „Was ist Glück?" Nr. 2. Trinklied vom Main: „Und wär der Main"). Partitur und Stimmen	—	17½
— Op. 141. Die Liebe: „Ohne Liebe, ohne Liebe". Ein launiger Gesang für vier Männerstimmen (Soli und Chor). Part. u. St.	1	—
Berlyn, A., Op. 149. Punschlied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	—	25
Biehl, A. A., Op. 4. Die Nacht. Gedicht von *Tieck,* für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	7½
— Op. 6. Festaufzug. (Gr. March héroique). Für das Pianoforte	—	12½
Brauer, Fr., Op. 14. Jugendfreuden. 6 Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. (Die Primo-Partie im Umfange von 5 Noten bei stillstehender Hand.) Nr. 1. in C	—	12½
— Idem Nr. 2. in G	—	12½
— Idem Nr. 3. in A	—	12½
— Idem Nr. 4. in F	—	12½
— Idem Nr. 5. in D	—	12½
— Idem Nr. 6. in Em.	—	15
Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke in progressiver Fortschreitung für das Pianoforte. Heft I, II, III u. IV à	—	15
Bülow, H. von, Op. 15. Fünf Gedichte von *Richard Pohl.* Für vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass). (Nr. 1. Am Strande. „Die Wellen flüstern". Nr. 2. Regenbogen. „Sängerliebe kommt gezogen". Nr. 3. Wanderziel: „Halt! Wo hinaus?" Nr. 4. Ewige Sehnsucht: „Der Lenz zieht ein". Nr. 5. Seelentrost: „Grämʼ dich nur nicht". Partitur und Stimmen	1	7½
Diethe, F., Gut Heil! Turner-Fest-Marsch für das dritte deutsche Turnfest in Leipzig, über das Lied: „Auf ihr Brüder lasst uns wallen" von *Stunz.* Für das Pianoforte	—	5
— Denselben für Orchester (Copie)	1	—
— Denselben für Harmoniemusik (do.)	1	—
Dorn, A., Trois Mélodies arabes variées pour Piano Nr. 1. Op. 20	—	12½
— Idem Nr. 2. Op. 21	—	10
— Idem Nr. 3. Op. 22	—	10
— Op. 23. Au Bord du Nil. Etude de Salon pour Piano F.	—	17½
Ecker, C., Op. 8. Sechs Lieder für Männerchor. Heft 1. (Nr. 1. Gebet: „Herr, den ich tief empfunden, von *Geibel.* Nr. 2. Ständchen der Friedensboten: „Schlaf ein, mein Liebchen" von *v. Eichendorff.* Nr. 3. Donuil d'hus Kriegsgesang" nach *Scott*). Partitur und Stimmen	1	5
— Idem Heft 2. (Nr. 4. Maiwanderung: „Im Freien, drauss' im Freien" von *J. Vogl.* Nr. 5. Cantores amant humores: „Gut' Sänger und ein Organist von *Hans Sachs.* Nr. 6. Lob der Musica: „O Musica! liebliche Kunst". Altdeutsch). Partitur und Stimmen	1	5
Elsig, E., Anna-Minna-Polka für das Pianoforte.	—	5

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 20. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
J. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedrich in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Dr. K. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E. Schelle. (Fortsetzung.) — Correspondenz. (Dresden, Berlin, Wien, Königsberg.) — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. K. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von

E. Schelle.

(Fortsetzung.)

Richten wir also den Blick auf die schöne Kunigunde selbst ich meine „das Lied in geschichtlicher Entwickelung". —

Man schreibt nie besser, als wenn man über den zu behandelnden Gegenstand im Unklaren ist: das ist ein allbekannter und allbeliebter Pariser Journalistengrundsatz. Jedermann wird mir zugestehen, daß er einen großen praktischen Werth hat; denn es ist doch in der That weit gescheidter, sich flugs aufs geflügelte Roß der Hypothese zu schwingen und lustig in dem blauen Aether der Phantasie umher zu voltigiren, als sich auf dem Gerüll der historischen Thatsachen die Beine wund zu laufen, wobei man noch dazu sorgfältig jedes Gestein untersuchen muß, ob es auch sicher und fest sei. Freilich sind solche Hypothesen-Theorien eigentlich nur Chateaux en Espagne, auf deutsch: Luftschlösser, die weder Rechte noch Renten abwerfen, allein dafür auch idealer und schöner aussehen, und darum will ich gern meine höchste Bewunderung der Theorie zollen, welche der Verfasser über die hebräische Musik aufstellt, über den Schacher, welchen Juden und Griechen gegenseitig mit Melodien getrieben haben. Wie fein und gründlich ist hier ein ganzes System bis ins kleinste Detail ausgeführt und zwar ohne alle historischen Vorlagen, da nach dem ausdrücklichen Geständniß des Verfassers die vorhandenen Ueberreste hebräischer Melodien nicht nur keine Originalerzeugnisse sind, ja nicht einmal auch nur ein annäherndes Bild von altjüdischem Gesange geben! (S. 72.) Das heißt doch Kunst! Wahrlich, soweit ist noch kein französischer Journalist in der Kühnheit gegangen und selbst der kühnste der musikalischen Luftschiffer, Hr. Fétis, hütete sich wohlweislich vor einem ähnlichen Bekenntniß, wenn er eine Theorie aufstellte.

Da ich leider an Mangel hinreichender Phantasie stets auf den festen geschichtlichen Boden angewiesen bin, so übergehe ich den ganzen Abschnitt des vorchristlichen Liedes und wende mich lieber zu dem „selbstständigen Auftreten des Liedes auf dem Hintergrunde des christlichen Volks- und Kirchengesanges", wo ich festen, und zwar sehr festen Grund finde.

Die christliche Kirche bildet den Schooß der mittelalterlichen Cultur, Kunst und Wissenschaft, namentlich aber ist die Musik die selbstständigste und eigenthümlichste Hervorbringung des katholisch-kirchlichen Geistes, zu der das Alterthum nur wenige und elementarische Vorlagen geliefert hat. Der Kirchengesang erweist sich daher als die natürliche Folie für die Beurtheilung und Entwickelung der mittelalterlichen musikalischen Production, selbst der naturwüchsigen Volksweisen, so wenig auch diese auf dem kirchlichen Kunstboden erwachsen sein mögen. So stellt auch der Verfasser, nachdem er die Bedeutung der christlichen Anschauung für die Kunst, — wohl gemerkt, auf seine Weise, — entwickelt hat, ein Bild des alten Kirchengesanges auf.

Ueber den Vorwurf zu großer Productivität dürfen sich übrigens die Kirche und das erste christliche Zeitalter bei Hrn. Dr. Schneider keineswegs beklagen. Im Grunde haben sie in der Musik nichts geschaffen, denn die „Gesangsmelodie war während des Mittelalters noch keine seelisch erzeugte, aus der Tiefe der Empfindung geschöpfte Textreproduction", sondern „ähnlich, wie bei den Alten, mehr bloße Tonreihe in streng arithmetischer Succession, eine Folge einfacher Secundenschritte" — beiläufig ein sehr gründlicher Fehler, der beweist, daß dem Verfasser die Theorie des damaligen Kirchengesanges eine terra incognita ist, — „vor Allem aber war sie in die bestimmte Grundtonart eingezwängt, ohne frei modulirende Ausweichung in verwandte oder gar entlegene Tonarten", — eine Behauptung, die meine obige Meinung unterstützt. Dies Alles ist jedoch nur eine Consequenz und erweiterte Anwendung der griechischen Praxis, kein neues Princip. Ebenso ist die rhythmisch belebte Textreproduction der ambrosianischen Gesangsmethode bereits in der figuralen Rhythmik des griechischen Gesanges vorgebildet und von der Kirche, nur in erweitertem Maßstabe durchgeführt worden, woneben der „choralische, in lauter Ganztönen sich fortschleppende Gleichschritt des gregorianischen Gesanges", obgleich der Zeit nach später fallend, wahrlich nicht als Fortschritt erscheint. Nicht minder sind auch die bestimmten

Gattungen des Kirchengesanges, die Sequenzen, Psalmen, Antiphonen u. s. w. nur „eine Anwendung der griechischen Melodie auf die speciellen Cultusacte der Kirche und die metrischen Kirchentexte." (S. 110—111.) Man sieht, der griechische Gesang ist nicht allein das Fundament, sondern überhaupt die formale Basis des ganzen mittelalterlichen Kirchengesanges und dieser selbst nur die christliche Redaction jenes ersten.

Se non è vero, è ben trovato! — und wahrlich, erfunden ist diese Entwickelung mit einer Meisterschaft, welche auf die höchste Anerkennung Anspruch machen darf. Wie fein und willig schmiegt sich nicht diese Darstellung den Privatansichten des Verfassers von dem culturgeschichtlichen Einflusse der Kirche an, so daß man unwillkürlich an die Jesuitenmaxime: „der Zweck heiligt das Mittel" erinnert wird. Jener plumpe Kirchenglaube erweist sich nun einmal überall als durchaus unfruchtbar; selbst zu dem Kirchengesange muß er sich auf die Schwelle der alten griechischen Musik setzen und Dank seinem dürftigen Wesen, bleibt der mittelalterlichen Phantasie nur die dürre, schwerfällige Contrapunctstudie als die eigentliche Errungenschaft. Dagegen läßt sich freilich nichts einwenden, denn die Privatmeinung ist das unbestreibare Recht eines Jeden; doch will ich die Gelegenheit benutzen, und den Verfasser auf den zweiten Theil des höchst gediegenen Werkes von Westphahl: „Die Metrik der Alten" aufmerksam machen, wo er eine klare Anschauung von der alten griechischen Musik erhalten kann, so weit eine solche möglich ist. Damit aber der unerfahrene Leser den Abstand jener Darstellung von der nackten geschichtlichen Wahrheit ermessen könne, will ich nur kurz anführen, daß die Sequenzen zu einer Zeit in Aufnahme kamen, wo die Praxis der alten griechischen Musik schon längst aus der Erinnerung geschwunden war; daß ferner, mit Ausnahme einiger Hymnen, nur die antiphonische Singweise — ich wage nämlich die Voraussetzung, daß der Verfasser jene von der eigentlichen Antiphone zu unterscheiden vermag, — durch die Vermittelung der Arianer von Byzanz aus in die abendländische Kirche drang, ja daß sie selbst sogar kurz vor ihrer Uebersiedelung nach Italien ein Geschenk der Antiocheni schen Kirche an die Griechen war. Nur ein einziges griechisches Element läßt sich mit Sicherheit in den Nomen nachweisen, d. h. in den bestimmten, den tonalen Charakter bestimmenden Tonformeln oder Solfeggien, welche einen wesentlichen Factor des damaligen Kirchengesanges abgaben, und selbst diese entfalteten schon zur Zeit Hucbald's einen so eigenthümlichen mittelalterlichen Charakter, daß nur der griechische Name auf ihren hellenischen Ursprung hinweist. So sind auch in der That bei genauer Prüfung die Anklänge an die erhaltenen Reste altgriechischer Melodien, die man bei der Psalmodie und einigen älteren Kirchenweisen findet, so ephemerer Art, daß sie sich höchstens nur auf den tonalen Charakter beschränken. Lassen wir also getrost die Ansicht des Herrn Schneider bei Seite; sie hat keine höhere geschichtliche Begründung als die „Uebereinstimmung der Kirchenweisen mit den hebräischen Psalmengesängen", die gleichen Intervallenschritte, die gleiche Rhythmik und Tondauer beim Kirchengesange und noch manche andere Behauptungen des Verfassers, die ich hier aufzuzählen nicht der Mühe werth achte.

Ueberhaupt hat Herr Dr. Schneider der Kirche in der Musikgeschichte eine wahre Diplomatenrolle zuertheilt. Zunächst ist sie, die Kirche, „dem Gesange das geworden, was das classische Alterthum den bildenden Künsten und der Poesie gewesen war", nämlich die „propädeutische Vorschule, die gymnastische Bildungs- und Erziehungsanstalt." (S. 107.) Bei alledem aber ist der die Kirche beseelende Geist auf weltlichem und künstlerischem Gebiete „nothwendig unproductiv", wie ja die „fromme Gemüthsstimmung als solche künstlerisch unproductiv ist." (S. 135). Aus diesem Grunde drang sie dem Volke ihre monotonen, unnatürlichen Weisen auf, und ging sogar mit ihm einen wahren Tauschhandel ein. „Im Großen und Ganzen herrschte im abendländischen Gesange während des ganzen Mittelalters eine absolute Gütergemeinschaft (S. 129); die Kirchenmelodien sind im Munde des Volkes zu Volksgesängen (welche?) geworden, und was ursprünglich Volkslied war, hat die ehrenvolle Einkleidung zum Kirchengesange empfangen, (Beispiele!) — Und wiederum ist eben die Kirche von einem „fanatischen Hasse" gegen alles Weltliche, natürlich auch gegen das heidnische Volkslied beseelt (S. 157). Namentlich aber verräth sich der unproductive Charakter der Kirche in der formellen Ausbildung des Gesanges, welche diesem durch den Papst Gregor I. zu Theil ward. Mit dem ambrosianischen Gesange steht es noch einigermaßen günstig; er knüpfte, ebenso christlich weise, als weltlich klug an den „ältesten rhythmischen Volksgesang an und legte nicht nur seine „frommen Melodien den choralähnlichen Psalmen (sic!) und den liedähnlichen Hymnen, die schon das Urchristenthum in seinen Versammlungen gesungen hatte (sic!), den lebendigen Rhythmus des Volksgesanges unter (sic!), sondern ließ auch, wenn gleich lateinisch, (sollte sie vielleicht Ambrosius in Mailand hebräisch singen lassen?) — von der ganzen Gemeinde singen, während der Kirchengesang im Abendlande vorher nur durch Vorsänger oder Cleriker mit fast gänzlicher Ausschließung der Gemeinde besorgt wurde. (S. 114.) Leider blieb der Ambrosianische Gesang nur wenige Jahrhunderte seit seiner Einführung im Gebrauche der Kirche. (sic!) Man erblickte in ihm die Gefahr zu großer Beweglichkeit und weltlicher Entartung; auch erschien die rohe Volksgemeinde selbst als ein unwürdiges Organ für seine Ausführung, man übertrug ihn deshalb dem Vorsänger oder dem Sängerchor und überließ der Gemeinde nur die dürftige Intonation der Schlußworte u. s. w. (S. 115.) Dafür aber rächte sich späterhin der Gesang, denn an ihn knüpfte der Volksgesang an, (sic!) als er sich aus der Unnatur der gregorianischen Methode zu emancipiren suchte u. s. w.

Um den Leser über die Leiden und Triumphe der ambrosianischen Gesangsweisen einigermaßen zu beruhigen, will ich dem noch hinzufügen: 1) daß die choralähnlichen Psalmenmelodien eine geistreiche Erfindung des Verfassers sind, und daß die ambrosianische Psalmodie sich von der gregorianischen nur in wenigen Einzelnheiten, wie durch die Mediamten und Finalen, sehr schwach unterscheidet; 2) daß die Notation der in den ältesten Manuscripten vorhandenen Beispiele von diesem Gesange auch in methodischer Beziehung keinen Unterschied von der gregorianischen Weise andeutet; 3) daß die gerühmte Theilnahme des Volkes an dem Gesange sich nur auf die Hymnen in den Vigilien beschränkte, welche Ambrosius während seiner Verfolgung von der arianischen Kaisetin Justina einführte; 4) daß die ambrosianische Gesangsweise nie außerhalb der Kirche von Mailand in allgemeinen Gebrauch gekommen ist und sich dort bis ins 12.—13. Jahrhundert und in einzelnen wenigen Resten bis auf die neuere Zeit erhalten hat; 5) daß, wie erwiesen, Vieles, ja vielleicht das Meiste auf den ambrosianischen Ritus zurückfällt, was an Wirkungsvollem dem Gesange zugeschoben wird.

So bleiben nur die Hymnen, deren Gebrauch die römische Kirche angeblich erst im 12. Jahrhunderte zuließ,*) als ein

*) Ich sage angeblich; denn ein altes gregorianisches Missale

hervortretendes Unterschiedsmerkmal von dem gregorianischen Gesange und selbst hier wird die gerühmte Anknüpfung an den ältesten rhythmischen Volksgesang, keineswegs durch sichere Belege erweisbar, vielmehr aber durch eine Stelle im zweiten Buche des Musiktractats von Augustin problematisch, welche ausdrücklich das antike Quantitätsgesetz der Sylben dem musikalischen Charakter nach Umständen opfert und auf einen Bruch mit der alten Theorie, — wie wir sie nämlich kennen, — schon in jener Zeit hindeutet.

Ueberhaupt sollten wir uns für diese und die nächsten Jahrhunderte die äußerste Vorsicht in unseren Schlüssen, wegen Mangels an kritisch bearbeitetem Materiale, zur strengsten Pflicht machen. Dieser Meinung wird ein jeder beistimmen, welcher sich auf diesem Gebiete mit Quellenforschung befaßt hat.

Vor allem schlimm aber ergeht es dem berühmten gregorianischen Gesange, den der Verfasser als den leibhaftigen diabolus der mittelalterlichen Musik hinstellt. Was kann es „Lebloseres, Empfindungsärmeres" geben, als solchen Gesang, „der sich in lauter langen Tönen von gleicher Dauer" hindehnt, „die in stolzer Würde nicht einmal auf den Wortsinn Rücksicht nehmen und selbst die metrischen Unterschiede der betonten und unbetonten Sylben gleichzeitig übersehen, daher auch ohne Zeitmaß und Tact sich mit affectirter Feierlichkeit hinschleppen." Und so armselig ist es mit den geistigen Mitteln der Kirche bestellt, daß sie der „einen Gesangsweise etwa sämmtliche Texte unterlegte, welche einen erhebenden Inhalt hatten„ daß eine zweite vielleicht auf diejenigen gesungen wurde, in denen sich eine fröhliche, lobpreisende Stimmung kund gab" u. s. w. Ja selbst „wo die Melodien für den jedesmaligen Text erfunden sind, tragen sie doch nur einen typischen und symbolischen Charakter, indem sie den Wortsinn nicht etwa musikalisch zur Anschauung bringen, sondern ihn nur mit einem beziehungslosen Getön umschweben, so daß ihn der Singende sich anderseitig durch Nachdenken und Phantasie vermitteln muß." (S. 117.)

Statt mich auf eine unfruchtbare Widerlegung derartiger Vorstellungen einzulassen, will ich lieber im Interesse des Lesers in flüchtigen Umrissen das Bild des gregorianischen Gesanges hinzeichnen, wie es sich aus den neuesten Forschungen ergiebt.

(Schluß folgt.)

Correspondenz.

Dresden.

Am 23. October gaben die HH. Concertmeister Lauterbach und Kammermusiker Hüllweck, Göring und Grützmacher die erste ihrer drei angekündigten Soiréen für Kammermusik. Der vollständig gefüllte Saal und der reiche Beifall, welcher sich in Momenten bis zum Da Capo-Ruf steigerte, lieferte den besten Beweis, daß diese Concerte in dem Herzen des hiesigen kunstsinnigen Publicums eine bleibende Stätte gefunden haben. Die Leistungen der Hrn. Concertgeber sind aber auch nach allen Seiten hin so durch und durch ausgezeichnete, daß ihnen das unbeschränkteste Lob zu Theil werden muß. Das Programm bestand aus dem Quartett in Dmoll von Mozart (der Perle unter den Streichquartetten dieses Meisters), dem Quartett in Esdur (Op. 12) von Mendelssohn und Beethoven's seltner gehörtem Emoll-Quartett (Op. 59, Nr. 1). —

Am 27. October fand das erste der alljährlich arrangirten sechs Abonnement-Concerte der königl. Capelle im Hôtel de Saxe statt. Der Saal war bis auf den letzten Platz gefüllt. Hr. Capellmeister Krebs dirigirte. Das Programm bestand aus der Ouverture zur Oper: „Die Abencerragen" von Cherubini, der Symphonie in Cmoll (Nr. 9 der Leipziger Ausgabe von Breitkopf und Härtel) von Haydn, der Ouverture zu „Hamlet" von Gade und der Pastoralsymphonie. Als Novität erschien Gade's Ouverture. Dies Werk trägt alle Tugenden und Schwächen der meisten Werke des Meisters. Die Ouverture ist in der Erfindung weniger bedeutend und, als charakteristisches Tonstück, in der Ausführung nicht scharf genug ausgeprägt. Dahingegen bewährt sich auch hier die bekannte glatte Schreibart des Componisten und das mit dem Shakespear'schen Stücke sympathisirende nordische Toncolorit. Das Werk errang nur einen succès d'estime. Die Ausführung der einzelnen Nummern war eine des renommirten Instituts würdige. —

Trotz der mächtigen Concurrenz in dieser Saison, hatten drei hiesige Künstler, Herr Pianist Rollfuß und die HH. Kammermusiker Seelmann und Schlick sich behufs Veranstaltung von drei Trio-Soiréen vereinigt. Herr Rollfuß ist ein junger strebender Künstler von Schule und reellem Wollen und Können. Herr Seelmann ist als Virtuos auf der Violine in weiteren Kreisen hinlänglich bekannt und verdientermaßen gewürdigt. Herr Schlick ist schon ein älteres, verdientes Mitglied der Hofcapelle. Das Publicum sah also einen gediegenen Genuß voraus, war in der ersten Soirée, welche am 28. October im Hôtel de Saxe stattfand, in reicher Anzahl erschienen und fand seine Erwartungen aufs Beste gerechtfertigt. Zur Ausführung gelangten: Trio von Haydn (Gdur mit dem ungarischen Rondo), Sonate für Pianoforte von Beethoven in Esdur (Op. 7) und Trio in Cmoll (Op. 66) von Mendelssohn.

Das Hoftheater brachte in letzter Zeit als neueinstudirt: „Agnes", große Oper in vier Acten von Karl Krebs. Wir hörten diese, der biographischen Skizze des Componisten nach, vor über dreißig Jahren entstandene Oper zum ersten Male. Das Werk ist durch und durch melodiös gestaltet und reich an dramatisch wirksamen Stellen. Aus diesem Grunde erscheint es unerklärlich, wie eine Masse nüchterner und langweiliger Werke, welche in keiner Weise mit dem obenbezeichneten sich messen können, dem deutschen Opernrepertoire einverleibt werden konnte, während Krebs' Oper nur auf wenigen Bühnen zur Aufführung gelangte. Da das Werk der sogenannten reichen Ausstattung ein großes Terrain bietet, außerdem einen wirksamen und fesselnden Text zur Unterlage hat, so dürften größere Bühnen mit Erfolg das Versäumte nachholen, indem sie „Agnes" zur Aufführung annehmen. Frau Bürde-Ney und Hr. Schnorr v. Carolsfeld waren im Besitze der Hauptpartien, welche somit in besten Händen sich befanden. Die weniger hervortretenden Partien sangen Frl. Baldamus und die HH. Mitterwurzer, Degele, Rudolph. Die durchweg vorzügliche Aufführung leitete Herr Capellmeister Rietz. Sodann brachte das Hoftheater zum Benefiz der Pensionscasse des Hoftheater-Sängerchores Mozart's „Don Juan" neueinstudirt zur Aufführung. Der Andrang zu dieser Vorstellung, wie zu der stattgefundenen einmaligen Wiederholung war so groß, daß es dem Unterzeichneten bis jetzt noch nicht vergönnt war, einen Platz zu erringen. Die Besetzung der Oper war folgende: Donna Anna — Frau Bürde-Ney, Donna Elvira — Frau Krebs-Michalesi, Zerline — Frau Jauner-Krall, Don Juan — Hr. Mitterwurzer, Don Octavio — Hr. Schnorr v. Carolsfeld, Leporello — Herr Freny, Comthur — Herr Weiß und Masetto — Hr. Hablawetz. Die Ausführung des Werkes unter Capellmeister Krebs wurde von der hiesigen Kritik sehr gerühmt.

---

der Pariser Bibliothek, der ersten Hälfte des 10. Jahrhunderts angehörig, zeugt ausdrücklich, d. h. mit den Worten: hic sequitur hymnus etc. für den Gebrauch der Hymnen zu jener Zeit in der römischen Kirche.

Hr. Hans v. Bronsart gab am 3. November im Hôtel de Saxe das erste seiner angekündigten sechs Abonnementconcerte. Frau Johanna Jachmann-Wagner, sowie Frau Ingeborg v. Bronsart hatten die Solovorträge übernommen. Erstere sang eine nicht ganz passend zusammengestellte „Scene und Arie“ aus Gluck's „Orpheus“, Phantasie des Wolfram (Blick ich umher in diesem edlen Kreise) aus „Tannhäuser“, ferner drei Lieder: „Aufenthalt“ und „Erlkönig“ von Schubert und „Frühlingsnacht“ von Schumann. Die berühmte Künstlerin hat freilich nur noch über einen kleinen Theil gut ansprechender Töne (zu denen etwa die im sogenannten Brustregister vom eingestrichenen f bis über eine Octave abwärts liegenden Töne, sowie das zweigestrichene c, d und e zu rechnen wären) zu gebieten, doch sind dieselben von großer Ausgiebigkeit und Fülle. Was indessen der Zahn der Zeit nicht hat rauben können, das ist die vollendet schöne und edle Plastik des Vortrages und der warme Gefühlszug, welcher in reichem Maße von innen herausströmend die Seele des Zuhörers mit tragischer Gewalt ergreift und unaufhaltsam mit sich fortreißt. Als die vorzüglichste diesmalige Leistung erschien uns der Vortrag der Wagner'schen Phantasie. Nach jedem einzelnen Stücke erscholl ein enthusiastischer Beifall. Frau v. Bronsart besitzt alle jene Tugenden, welche man als Forderungen an einen ausgezeichneten Pianisten der Jetztzeit stellt, nur will es uns bedünken, als ob es ihr zeitweise an physischer Kraft gebräche, wenigstens, wenn das Orchester nicht in gebührender Rücksicht auf den Spieler sich eines größern Piano befleißigt. Wir wollen diese kleine Bemerkung mehr für die erste von Frau v. Bronsart vorgetragene Nummer (Concert in E moll von Chopin) als für die zweite („Ungarische Rhapsodie“ von Liszt) gelten lassen. Die Ausführung von Seiten der Künstlerin war im Uebrigen technisch sauber, von weichem, reizvollem Timbre und musikalisch correct. Die Künstlerin erfreuete sich ebenso wie ihre singende Partnerin der beifälligsten Aufnahme. Hr. v. Bronsart dirigirte mit Meisterschaft das Orchester, welches zum Beginn des Concertes die Ouverture zur Oper: „Benvenuto Cellini“ von Berlioz und am Schluß Beethoven's A dur Symphonie in recht gelungener Ausführung brachte. Leider war das Programm ein zu reichhaltiges und die Dauer des Concertes um ein Beträchtliches zu lang. —

Berlin.

Wie sie bereits berichteten, hat sich hier ein Concertverein unter dem Namen „Gesellschaft der Musikfreunde“ gebildet. Namentlich beabsichtigt dieselbe dem Sologesang und Solo-Instrumentalvortrag gerechter zu werden, sowie, neben älteren Meisterwerken, den modernen Schätzen der Tonkunst erwünschten Eingang anzubahnen. Die Realisirung dieses glücklichen Gedankens ist als ein höchst zeitgemäßes Unternehmen gleich von vorn herein zu begrüßen und verdient dasselbe das dankbarste Entgegenkommen des Publicums. Erfreulich ist es zu hören, daß durch pecuniaire Mittel, durch die Art der Organisation und Leitung das Bestehen dieses Concert-Institutes auf eine Reihe von Jahren gesichert ist. Zunächst ist für die Wintersaison ein Cyclus von vier Concertabenden festgestellt, und wird auf Mannichfaltigkeit und interessante Abwechselung der Programme gesehen werden, mit möglichstem Ausschluß des zu oft schon Vorgeführten, so wie der nur historischen oder ephemeren Musikliteratur.

Für die vollendete Ausführung garantirt uns der Name des Hrn. Hans von Bülow, in dessen Hand die technische Leitung der Concerte gelegt worden ist. Die Gesellschaft der Musikfreunde hat die besondere Ehre, unter dem hohen Protectorat Sr. Hoheit des kunstsinnigen Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen zu stehen und genießt die Betheiligung einer reichen Anzahl von Notabilitäten und Kunstangehörigen.

Ueber den Erfolg des schönen Unternehmens giebt der erste Musik-Abend bereits ein ruhmgekröntes Zeugniß. Er fand am 31. Octbr. im großen Saale der Singakademie, vor einem auserwählten Auditorium statt, und war schon über den Charakter desselben sichtbar eine besondere Weihe des Interesses ausgebreitet. Es herrschte ein Einklang zwischen den Kunstwerken, ihrer Ausführung und den Zuhörern. In der Hamlet-Ouverture von Gade wurde ein Orchesterwerk moderner Richtung vorgeführt, in welchem das deutschnordische Element des Tondichters zu einem bedeutsamen Ausdrucke kommt. Hier begegnen wir dem bekannten Componisten auf dem gereiftesten Stadium seines Schaffens. Gade's Werk ist ein Tongemälde voll poetischen Interesses. Es zeichnet die Hauptmomente jenes geist- und kraftvollen Dramas in aller ihrer Tiefe und Größe der Wirkung und zu einer einheitlichen Tonschilderung verschmolzen. Formen und Combinationen sind ungezwungen, frische Lebenskraft athmend. Die leitenden Motive behaupten bei aller wohlthuenden Polyphonie ihre erwünschte dominirende Position. In diesem Werke vereinigt sich Neuheit mit technischer Gewandtheit, farbenreiche Schattirung mit dem Flusse reichorganisirter Stimmbewegung, Wahrheit des Ausdrucks mit der individuellen Charakteristik des Tondichters. Durch geistvolle und meisterhafte Execution wurde dem Meister und seiner edelen Tondichtung verdiente Ehre erwiesen. Unter der feurigen, belebenden Direction v. Bülow's (man wurde stets ein vorgebahntes, inneres Verständniß der ausführenden Kräfte gewahr) gelang es dem großen Orchester, bestehend aus der verstärkten Liebig'schen Capelle mit 6 Contrabässen u. s. w., das Werk zur vollkommensten Geltung zu bringen. Die zweite Nummer des Programms gewährte einen seltenen Genuß. Es war das erste Clavier-Concert mit Orchester von Liszt, aus Maestoso, Adagio, Scherzando und Allegro marziale, aber in einem Satze bestehend. Mit diesem Riesenwerke der Virtuosität trat uns v. Bülow in seiner ganzen Größe und Bedeutung entgegen. So oft wir ihn auch hören, so vernimmt man stets eine Zunahme in der Großartigkeit seiner Leistungen. Hans v. Bülow ist eine unaufhörlich wachsende Kraft, die man bei jedem neuen Begegnen von Neuem anstaunen muß, und namentlich bei Kunstwerken, die nur er allein im umfassenden Sinne seines Großmeisters und Vorbildes zu interpretiren bevorzugt ist. Alle Dimensionen höchster künstlerischer Darstellung sind bei ihm in einem solchen Maaße und Einklange glücklich vereinigt, daß man zur Wiederholung des schon oft gefühlten und ausgesprochenen Gedankens genöthigt wird, nicht zu wissen, welcher speciellen Seite seiner virtuosen Leistung man in der Bewunderung den Vorrang geben solle. Möge es nicht als Undankbarkeit gegen den Nichtzuvergessenden gelten, wenn wir in von Bülow einen Ersatz Liszt's feiern. Liszt's Concert ist ein geistvoll combinirtes, höchst originelles Werk, mit vielen feinen Zügen und Wendungen und mit brillanten Ausdrucksformen. Der Meister summirt hierin gleichsam die Allgewalt seines Instrumentes und die Größe seiner Kunst in der Technik, wie in schöpferischer Erfindung. Durch traditionelles Verständniß, wie durch brillante Ausführung, gelangte das herrliche Werk zu einem enormen Erfolge, und von Bülow wurde mit einem anhaltenden Beifallssturme verdienter Dank zu Theil.

Wohlthuend nach dieser instrumentalen Wirkung erklang Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt“ für Chor und Orchester. Der stark besetzte Stern'sche Gesangverein bewies durch Stimmenreinheit, Sicherheit und verständnißvollen Vortrag die bekannten Vorzüge dieses Gesanginstitutes. Die beiden Hälften des wirkungsvollen Werkes kamen durch v. Bülow's sichere Führung in ihrer gegensätzlichen Bedeutung zu einem erwünschten Ausdrucke.

Nun erfolgte Bethovens neunte Symphonie mit Chören. Dies ist und bleibt ein göttliches Riesenwerk, vor dem wir uns in Demuth beugen und zur Erkenntniß der eigenen Schwäche kommen. Eine Aufführung, wie diese, muß als ein bedeutsames Ereigniß in der Kunstwelt anerkannt werden. Hatte man auch die neunte Symphonie öfter schon gehört, so machte sich doch immer zu sehr ein Mangel des innern poetischen Verständnisses geltend, denn das ganze Tongemälde rauschte ge-

wöhnlich als ein chaotisches Getümmel an unsern Ohren vorüber, und das Gefühl mußte sich mit einem unbewußten Anstaunen begnügen. Wir danken es dem sorgfältigen Einstudiren von Bülow's, daß wir das große Vermächtniß des verewigten Tonmeisters in klarerem Ausdruck erkennen lernten, und manches Vorurtheil und mancher Zweifel vor den lichterwerdenden Sonnenstrahlen des unsterblichen Genius verloschen. Der Auffassung war das sinnreiche und treffliche Programm Richard Wagner's zu Grunde gelegt, welcher die von Beethoven verherrlichten, höheren menschlichen Seelenstimmungen mit Göthe'schen erhabenen Worten in vermittelnde Veranschaulichung stellt.

Nach dieser sinnreichen Auffassung brachte nunmehr Hr. v. Bülow in ausdrucksvollster Vollendung das Beethoven'sche Riesenwerk zur Darstellung. Durchdrungen von der Größe jener Idee, die gewaltigen Mittel geistig und technisch beherrschend, mit scharfem Auge für die kleinste Nuance, erhob er Orchester und Chor zum feurigsten Aufschwunge. Der mächtige Eindruck, den der zuletzt eintretende Gesang stets hervorbringt, wurde noch erhöht durch gute Besetzung der Solostimmen, welche von Frau Dr. Köster, Frl. Julie Leo, Herrn Krause und Otto ganz vorzüglich vertreten wurden. —

Indem wir sämmtlichen ausführenden Kräften, auch Hrn. Professor Stern, der die Orchesterpartie des Liszt'schen Concertes trefflich dirigirte, zum wärmsten Danke verpflichtet sind, wenden wir uns in diesem Gefühle besonders aber an Hrn. von Bülow, der sich um die Kunst so hoch verdient gemacht und dem Institute der Berliner Musikfreunde einen so glänzenden Erfolg bereitet hat. Rud. Biola.

In Betreff der bei uns im königl. Opernhause am 24. October aufgeführten dreiactigen Oper „La Rsole" von Gustav Schmidt, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer, können wir uns, der Kürze wegen, dem Urtheile ihres Dresdner Referenten (N. Ztschrft. Nr. 14, Band 59) der Hauptsache nach anschließen. Eine neue Oper, und noch dazu eine so bescheidene und nette wie die in Rede stehende, wirkt, ehe man sie gehört und gesehen, als elektrischer Funke. (Letzteres auch nicht durchweg, denn das Haus zeigte noch viele leere Plätze.) Nach der ersten Aufführung betrachten wir sie als eine alte Bekannte, weil eben Bekanntes und Dagewesenes in geschickter, leicht faßlicher, wenn auch nicht origineller und prägnanter Weise, musikalisch behandelt ist. Schmidt documentirte in diesem schwer componirbaren Intriguenstück ein entschiedenes, jedoch nicht originelles Talent zur dramatischen Muse. Ganz besonders bewährt er sich im lyrischen Elemente. Soweit die Birch-Pfeiffer'schen Gebilde und Situationen der zwar anziehenden, aber empfindungsarmen Handlung, — in welcher die herrschsüchtige Catharina von Medicis die Hauptanstifterin ist, — opernfähig waren, soweit hat der Componist mit Verstand, namentlich im ersten und dritten Acte mehrfach glücklich, die Vocalsätze in einfach harmonischer Weise erfaßt. Die bedeutendsten Nummern sind das Schlußquartett im ersten, ein Quartett im zweiten und das Duett Armande's und Rosny's im dritten Acte. Fräulein de Ahna (Armande) war als Hauptträgerin der Oper vorzüglich disponirt. Günstig genug verband sich mit dieser Vorstellung Frau Jachmann-Wagner's Auftreten als Catharina. — Frl. Sauter (Françoise) und Frl. Gericke (Margaretha) genügten nur theilweise. Herr Woworsky (Heinrich v. Navarra) verwerthete mit Glück sein Gesangstalent; auch Herr Salomon (Rosny) sang und spielte gut. Die Oper war ganz vortrefflich durch Capellmeister Taubert einstudirt. Der Componist hatte die Ehre, mehrfach gerufen zu werden. —

Das erste Abonnement-Concert des Frauenvereins zum Besten der Gustav-Adolf-Stiftung fand am 29. October im Saale der Singakademie statt. Der Domchor sang unter Musik-Dir. v. Hertzberg's Leitung den 122. Psalm von E. Naumann; „Selig sind die Todten" vom hiesigen Organisten Succo; eine süßliche Motette von F. Lücken, und ein recht wirksames „Weihnachtslied" von G. Reichardt, welches früher, wenn wir nicht irren, einen anderen Text hatte. Naumann's Psalm ist ein äußerst sangbares und melodisches Vocalstück. Succo's achtstimmiges „Selig" bewegt sich in den strengen Schranken der contrapunctischen Schule und bekundet das löbliche Streben des Componisten, einer eingehenden Charakteristik gerecht zu werden. Von Frau Jachmann-Wagner hörten wir in lyrisch-dramatischer Weise Lieder von Fr. Schubert mit größter Vollendung und mit großem Beifall vortragen. Die Auffassung und das Spiel des ersten Satzes der „Sonate caractéristique" (Op. 81) von Beethoven durch Hrn. Werkenthin waren mehrfach eigenthümlicher Art. Die folgenden Sätze wurden vortrefflich executirt. — Am 31. October gab die königl. Capelle ihr erstes Symphonie-Concert im Saale des königl. Opernhauses. Th. Rode.

Wien.

Das aus jüngster Zeit her Nennenswerthe unserer Opernvorstellungen ist — seitens der Hofoper — in die Mittheilung folgender Thatsachen kurz zusammenzufassen: Erl's fünfundzwanzigjähriges Sängerjubiläum, das zweimalige Auftreten der Fr. Louise Kapp-Young; die Reprisen der „Musquetiere der Königin", des Postillon von Lonjumeau", der „Euryanthe" und des „Don Juan". —

Das Vorstadttheater unter Treumann's Leitung brachte eine Novität: Hornstein's Operette „Die Pagen von Versailles." —

Erl, die weitaus erprobteste Sangeskraft unserer Opern- und Concertsäle, war einer solchen Ovation aus mehr denn einem Grunde würdig. Wie vor einem Vierteljahrhundert, gab er auch jüngst den Arnold im „Tell" mit ungeschwächter Stimmkraft und mit einer seltenen Ausdruckswärme im Musikalischen, wie Dramatischen. Was an diesem mit Recht sogenannten künstlerischen Familienfeste ganz besonders zu betonen sein dürfte, war der herzlich collegiale Geist, der diese Opernvorstellung belebte. Längst bewährte Träger sogenannter großer Solopartien hatten sich an diesem Abende, dem Jubilar zuliebe, aus freier Wahl mit kleinen Rollen bedacht. So sang u. A. Draxler den Geßler, Amler den Harras, Walter den Ruodi. Wieder andere Solisten der Oper stellten sich, gleichviel ob an diesem Tell-Abende beschäftigt oder nicht, selbstverläugnend genug in die Reihen der Chorglieder. So, nebst den schon Genannten, die HH. Mayerhofer, Schmid, Lampe und sämmtliche weibliche Mitglieder der Hofopernbühne. Es liegt in dieser Thatsache ein ohne Frage culturhistorisches Bedeuten und der ganze Vorfall ist nachahmenswerth Angesichts aller wie immer gearteten Genossenschaften im Fache der Kunst, des Wissens und praktischen Lebens überhaupt. Daß unter so bewandten Umständen dieser Tell-Abend einer der glanzvollsten gewesen, dessen man seit Jahren in den Räumen unseres Hofoperntheaters gedenkt, versteht sich von selbst. —

Frau Kapp-Young ist bis jetzt in den Rollen der Valentine und Recha als Gast aufgetreten. Man hat diese beiden Leistungen mit auffallender Kälte hingenommen. Welchem Einflusse dieses Fiasco zuzuschreiben, bleibe vorläufig dahingestellt. Das Wahre an der Sache liegt meines Erachtens in Folgendem: Fr. Kapp verfügt über ein in der Höhe ziemlich klangvolles, in tiefer und mittlerer Lage hingegen nicht genügend ausgeglichenes Organ. Auch war ihr Singen — auf Grund des geringen Entgegenkommens seitens der Zuhörerschaft — an beiden Abenden merkbar beklommen. Um so durchdachter, maßvoller und wärmer trat das Spiel der Künstlerin zutage. In diesem Hinblick hätten ihre Leistungen freundlicher beachtet werden sollen. Auch wäre — unter übrigens gleichen Vorzügen musikalisch-dramatischen Gebarens, welche diesem Gaste gerechterweise nicht abgesprochen werden können — das durchaus nicht von der Hand zu weisende Moment einer wahrhaft schönen Erscheinung in die Wagschale zu legen gewesen. Weiß doch sonst unsere öffentliche Themis die eben bezeichnete Glanzseite, angesichts gewisser Gast- oder heimischen Lieblinge, gar sehr zu würdigen.

Sehr überflüssig war es, die an Texteslahmheit und geistloser Bi-

zarrerie des Stoffes und der Musik kränkelnde Oper: „Die Musquetiere der Königin" neuerdings in das Wiener Opernrepertoire aufzunehmen. Ist ja dieses mit Werken solcher Abstammung und Richtung ohnehin überreich bedacht! So todtgeborenes Modezeug vermag nur durch eine ganz absonderliche Frische der Darstellung gehoben, oder vielmehr eine Zeit lang über dem Wasser gehalten zu werden. Nun hat aber unsere Spieloper, die jetzt beinahe vollständig darnieder liegt, selbst in ihrer weit zurückgreifenden Glanzepoche niemals mit der in ihrer Art unübertrefflichen Pariser Oper wetteifern können. Wie also möchte sich die unsrige in so flauem Epigonenthume zurechtfinden können, das nicht einmal den schattenhaftesten Abklatsch Meyerbeer'scher Blendkraft und Auber'schen Feinduftes, sondern nur Kränkelndes, ja oft sogar entschieden Unmusikalisches zu Markte bringt? Hr. Mayerhofer (Roland) und Frl. Bettelheim (Bertha von Simiane) ausgenommen, war die Darstellung der Musquetiere gleich leblos und zerfahren, und der Erfolg ein Fiasco d'estime. —

Glücklicher ist mit dem neu in Scene gesetzten „Postillon von Lonjumeau" experimentirt worden. — Wachtel, der eigentliche Träger dieser manches Anregende bietenden Bluette singt und spielt ja hier — eben so zufällig wie merkwürdig — sein eigenes Vor- und Jetztleben. Wie sollte er dieser Rolle nicht gewachsen sein? Mayerhofer, die weitaus vielseitigste Darstellerkraft unserer Oper, bewies sich auch in der Doppelrolle des Wagenschmiedes Bijou und des Choristen Alcindor als erprobter Meister. Frl. Wildauer wurde der Madeleine und Fr. von Latour sprachlich, mimisch und bezüglich netter Toilette vollkommen, singend aber insoweit gerecht, als karge Stimmreste und dürftige musikalische Bildung solches noch gestatten. Nur der Marquis war durch Hrn. Lay, den leidigen Nothhelfer an Stelle Hölzel's sehr ungenügend, weil geistlos, witzleer und ungelenk nach allen Richtungen, vertreten. Chor und Orchester thaten das Ihrige. Diesem nach ist auf länger währenden, sogenannten guten Zug der inredestehenden Oper zu hoffen. —

Von älteren Opern ist die „Euryanthe" nach langer Rast wieder hervorgeholt worden, und in der schon besprochenen Besetzung mit Glück in Scene gegangen. Das herrliche Werk scheint zündkräftiger als vordem wirken zu wollen. Ein gutes Zeichen und ein Fingerzeig, noch geistig Gleichgeartetem und Uebergeordnetem zu greifen. — Auch „Don Juan" kam — gleichfalls nach langer Pause — wieder zum Vorschein. Die Darstellung dieser Oper durch unsere heimischen Kräfte zählt schon seit geraumer Frist zum Humbug. Wie nun erst, wenn an Stelle der Dustmann Fr. Fabbri-Mulder die Donna Anna, an jener Ander's Walter uns den Ottavio kredenzt? Wie, wenn für Mayerhofer oder Schmid Draxler als Leporello, und für Erstgenannten wieder Hrabanek als Masetto einsteht? Was bleibt dann übrig? Nichts, als die überbürdete, ausgelassene Komik Beck's als Don Juan, die geistlose Correctheit der Krauß als Elvira, der ci-devant graziöse Humor der Wildauer als Zerline, und etwa höchstens das würdevolle Singen Schmid's als Gouverneur, endlich das solchem Stoffe gegenüber stets mustergiltige Orchester. Die obenerwähnte Donna Anna war, um es kurz zu sagen, der Typus aller nur möglichen Geistlosigkeit. Ja, sie sang nicht einmal an allen Stellen correct. Möge diesem endlosen Gastspiele der Fr. Fabbri-Mulder doch bald der Abschied dictirt werden!

Jenseits des Donaustromes, im sogenannten Carltheater hat kürzlich Robert v. Hornstein's Operette: „Die Pagen von Versailles" getagt. Schade, daß dieser musikvollen Partitur ein so lahmer Text zu Grunde liegt! Erstere ist voll hübscher, edler, ja feiner Züge. Ueberall verräth sie den gebildeten Musiker. Allerdings bietet dieser hier nichts Eigenes, immerhin jedoch geschickt und geschmackvoll Angeeignetes. Die Darstellung dieser Novität anlangend, ist zu bemerken, daß die Wiener vorstädtische Spieloper nachseite anmuthiger Komik und lebensfrischen Zusammenspiels jene der Stadt längst überboten hat. Dies wäre, angesichts der bezüglichen, schon oft geschilderten zerfahrenen Zustände nicht einmal viel gesagt. Kräfte vom Schlage der Damen Fischer (Clarisse), Grobecker (Cecile), des Hrn. Knaak (Gärtnerbursche Nicolas) und Trenmann (in dieser Novität leider nicht beschäftigt) thäten unserer Hofoper im Fache burlesk-komischer Opern sehr Noth. Nicht minder das stimmfrische, herzhafte Wirken des Vorstadtchores. Das Orchester des Carltheaters ist allerdings die partie honteuse genannter Bühne. Hier wäre ein gründliches Aufräumen dringend geboten. — 8.

Königsberg.

Wir sehen den Abonnement-Concerten zweier Orchester entgegen, deren eines die alte (vom Theater ausgeschiedene) Opernkapelle ist und von Hrn. Hilmerfürst dirigirt wird, deren anderes unter der Leitung des Hrn. Heinr. Laudien steht. Wir wollen hoffen, daß sorgfältige Zusammenstellung der Programme und eingehende Proben die wünschenswerthen Resultate erzielen möchten. — Kammermusiksoirées, mit Hrn. Schuster als Primvioliniste, sind ebenfalls angekündigt worden. — Unsere Oper hat in Hrn. Seydel aus Würzburg einen neuen Capellmeister erhalten, welcher bereits vielseitige anerkennende Würdigung fand; namentlich wurde dem „Tannhäuser", unter Hrn. Seydel's Leitung, Beifall zu Theil. — Die hiesige „musikalische Akademie" beging am 25., 26. und 27. October die Feier ihres zwanzigjährigen Bestehens. Am ersten Tage fand, unter Hrn. Laudien's Leitung, eine Aufführung verschiedener älterer Chorwerke von Leonhardt Schröter (1587) Joh. Eccard (1597), Joh. Stobäus (1610) und Mozart's Te Deum, nebst einem historisch gehaltenen allgemein ansprechendem Redeact von Seiten des Obervorstehers Dr. Friedr. Zander (mit Sobolewski Begründer des hochverdienten Instituts) statt. Am zweiten Tage wurde Händel's „Alexanderfest" aufgeführt; am dritten Tage war festliche gesellschaftliche Liedertafel. Die Aufführungen fanden allgemeine Theilnahme. Wir wünschen der Akademie ein rühmliches Fortbestehen, so lange noch gute Musik geschaffen und geliebt wird.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Pischek hat sein Gastspiel in Prag angetreten und zwar als Figaro im „Barbier von Sevilla". Nachher sang er den Herzog in „Lucrecia Borgia", den er in czechischer Sprache einstudirt hatte.

— Der Pianist Gustav Satter gab am 7. November seine erste Soirée in Wien. Auch Laub eröffnete am 12. November seine Quartettproductionen daselbst, in welchen Alexander Winterberger mitwirkte.

— Offenbach ist in Wien eingetroffen, um seine Operette: „Die Rheintöchter" selbst zu leiten.

— Im ersten Abonnementconcerte in Chemnitz am 12. November wirkten Frl. Bondy aus London durch den Vortrag des Gmoll-Concerts von Moscheles, der Berceuse von Chopin, der Rigoletto-Paraphrase von Liszt und Frl. Harry vom Leipziger Stadttheater durch den Vortrag einer Arie aus „Don Juan" und von Liedern von Büchner und Benzani mit. In demselben Concerte kam auch eine Symphonie (Cmoll) von Fr. Spindler zu Gehör.

— Der königl. Hofopernsänger A. Fricke und der kaiserl. russ. Solo-Violoncellist J. Steffens traten am 4. November im ersten Abonnementconcerte in Stralsund auf.

— Am 4. November gab H. v. Bülow seine erste Soirée für ältere und neuere Claviermusik in Hamburg. Tags darauf fand die von J. Stockhausen und C. Rose gegebene statt, bei welcher Gelegenheit das Sextett von Brahms zur Aufführung gelangte.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im zweiten Abonnementconcerte H. v. Bronsart's in Dresden kamen an Orchesterwerken Schumann's Manfred-Ouverture und Schubert's Cdur Symphonie zu Gehör. Außerdem trugen der schon oft in d. Bl. genannte Violinist A. Wilhelmj das Mendelssohn'sche Concert und ungarische Lieder von Ernst, und Bronsart Notturno (Gmoll) von Chopin und die ungarische Rhapsodie Nr. 6 von Liszt vor.

— In Hellmesberger's erstem Quartettabende in Wien kam u. A. auch Schumann's Clavierquartett, die Pianofortepartie von Frl. v. Asten ausgeführt, zu Gehör.

— Pasdeloup wird am 23. November die in Paris noch nicht gehörte Messe in C von Beethoven daselbst zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Dem Vernehmen nach soll Meyerbeer mit der Composition einer neuen Oper biblischen Inhalts beschäftigt sein. Als Name wird „Judith" angegeben.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Alexander Dreyschock ist zum General-Inspector der kaiserl. Theaterschule in Petersburg ernannt worden.

— Der König von Portugal hat die schon in hohem Alter stehende Sängerin Frezzolini zur Kammersängerin ernannt.

— Capellmeister Heinefetter in Posen erhielt vom Kaiser von Oesterreich als Anerkennung für eine demselben dedicirte Fest-Ouverture eine sehr werthvolle goldene Dose. Derselbe Componist soll auch an einer neuen Oper: „Berthold Schwarz" arbeiten, die bereits ihrer Vollendung nahe sei.

— Robert Radecke in Berlin wurde zum Capellmeister der königl. Oper ernannt.

— Der König von Preußen hat dem Concertdirector und Pianisten Bratfisch in Stralsund für die Dedication eines von Letzterem componirten „Festgrußes" eine lobende Anerkennung aussprechen lassen.

— Der Violinist Nossek wurde zum Concertmeister am Mozarteum in Salzburg befördert.

— Woldemar Bargiel, Johannes Brahms und Jul. Otto Grimm (in Münster) sind zu Correspondenten der niederländischen Gesellschaft: „Zur Beförderung der Tonkunst" ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. Hofcapellmeister Stein aus Sondershausen und die HH. Ehrlich Pianist, De Ahna und Espenhahn, Kammermusiker aus Berlin.

Vermischtes.

Auf die nothwendige Belehrung, welche dem Concert-Referenten der „D. Allgem. Zeit." in Nr. 19 dss. Bl. von uns geworden, hat derselbe sich zur Antwort für verpflichtet gehalten. Wir glauben unseren Lesern einen Gefallen zu thun, indem wir diesen Vertheidigungsartikel Wort für Wort mittheilen:

„Die Neue Zeitschrift für Musik greift in ihrer Nummer vom 6. Nov. unser Referat über das erste Euterpeconcert in einer so maßlosen Weise an, daß eine Entgegnung unsern Lesern gegenüber geboten scheint. Vor allen Dingen ist es die auf die betreffende Sängerin bezügliche Aeußerung: „eine in den Euterpeconcerten wohlbekannte Dilettantin", welche den Zorn des genannten Blattes erregt. Es findet hierin eine Entstellung der Wahrheit, indem dieselbe keine Dilettantin, übrigens (was wir nie geleugnet) auch in andern Concerten als denen des Vereins mit Beifall aufgetreten sei. Der Ausdruck „Dilettantin" scheint außerdem dem Referenten einen Tadel zu enthalten. Wir weisen diese gehässige Auffassung des von uns Gesagten als tendenziös zurück und erkennen darin nur die leichtbegreifliche Absicht, unser Referat in seinem ganzen Umfange zu verdächtigen. Der Dame gegenüber finden wir uns indessen zu der Erklärung, veranlaßt, daß wir niemals öffentlich aussprechen hörten, dieselbe mache von der Kunst Profession, und dies gerade betrachten wir als den Gegensatz zum Dilettantismus. Daß Dilettanten häufig mehr in der Kunst leisten als Kunstprofessionisten, ist eine Thatsache, die wol nur der Neuen Zeitschrift für Musik unbekannt sein dürfte; ebenso daß Courtoisie und Herkommen in der civilisirten Welt die Beurtheilung der gefälligen Mitwirkung von Dilettanten in öffentlichen Concerten ausschließen. — Unser Ausspruch: Hr. D. Popper habe durch fortwährendes Bibriren die Nerven seiner Zuhörer auf die Probe gestellt, wird nun zunächst beanstandet und die Behauptung aufgestellt, das Bibriren des Herrn sei „schulgerechte Uebung" gewesen. Nun, es soll uns auf den Ausdruck nicht ankommen: wir haben also von Hrn. D. Popper keinen einzigen Ton vernommen, bei dem er, wenn es das Tempo irgend zuließ, seine „schulgerechte Uebung" nicht angebracht hätte; wenn der Referent der Neuen Zeitschrift für Musik hieran Wohlgefallen gefunden, so beweist das nur, daß er für einen natürlichen, homogenen Ton keinen Sinn mehr hat und seine Gehörwerkzeuge von einer augenblicklich allerdings stark grassirenden Krankheit des Geschmacks in dieser Beziehung inficirt wurden; vielleicht geht er einmal etwas weiter und versucht auf jeden Ton eines Gesanges einen schulgerechten Triller anzubringen, wie das ja auch schon dagewesen. Wenn wir schließlich einen Punct unseres Referats als denjenigen bezeichnen, durch den wir hauptsächlich den Angriff der Neuen Zeitschrift für Musik hervorgerufen zu haben glauben, so haben wir damit schon die Instrumentation der Schubert'schen Liederbegleitung durch Franz Liszt genannt. Wir können uns nicht darauf einlassen, dem Referenten zu Liebe hier zu erläutern, wie die Lösung einer Aufgabe geistreich sein kann, ohne doch deshalb zu befriedigen. Wir wollen nur den von uns benutzten Vergleich in Schutz nehmen, das Liszt'sche Verfahren dem eines Malers gleichzustellen, der zu Rubens'schen oder Rembrand'schen Bildern interessante Staffagen zuzufügen sich einfallen ließe. Hier wird uns Ignoranz vorgeworfen; „denn", sagt die Neue Zeitschrift für Musik, „Rubens hat seine Staffagen häufig seinen Schülern übertragen"! Dies ist wirklich fast ebenso naiv, als wenn das genannte Blatt sich weiter unten selbst als Quelle und Autorität anführt! Ist Hr. Liszt etwa ein Schüler Schubert's? Hat ihm dieser Meister die Instrumentirung seiner Klavierbegleitungen übertragen? Beklagen wir uns etwa, um die ersten besten Analogien aufzugreifen, darüber, daß Mozart die Ausführung gewisser Recitative und anderer Nebensachen in seinen Opern Seyfried übertrug, daß Marschner vieles durch den seligen Stobiczek instrumentiren ließ, daß Halévy die Ouverture zur „Weißen Dame" geschrieben? Diese Meister wußten wol, was sie thaten; sie theilten ihren Schülern, Freunden, ihre Intentionen mit und konnten aus Erfahrung beurtheilen, wie diese die Aufgabe lösen würden. Ganz anders verhält es sich offenbar mit Liszt, der unberufenerweise die Hand an Meisterwerke legt, die der Classicität angehören, um sie, wie die Neue Zeitschrift für Musik neudeutsch-dunkel sich ausdrückt, dem symphonischen Hintergrunde anzupassen, sie für den Concertsaal geeignet zu machen, während noch niemand mit Berechtigung behauptet hat, daß Lieder mit Clavierbegleitung in den Concertsaal nicht hineingehörten! Weiß doch das mehrgenannte Blatt selbst in seiner vorletzten Nummer hervorzuheben, daß die hinzucomponirte Instrumentation zu sehr hervortretend sei und den Klang der Singstimmen beeinträchtige."

Es liegt für jeden Unbefangenen klar vor Augen, daß die Naivität der geschraubten, nicht stichhaltigen Phrasen dieser Erwiderung nur noch mehr unsere erste Aussage bestätigt und demzufolge uns der unerquicklichen Mühe einer abermaligen Erörterung vollkommen enthebt, wofür wir dem erwähnten Herrn außerordentlich zu Dank verpflichtet sind. D. v. A.

— Am 23. October erfolgte unter entsprechender Feierlichkeit in Wien die Beisetzung der Gebeine Beethoven's und Schubert's in die für dieselben bestimmten ausgemauerten Grüfte.

— Die königl. Bibliothek in Berlin hat in ihrer musikalischen Abtheilung im verflossenen Jahre einen Zuwachs von 1896 Nummern, darunter zwei seltene Druckwerke von Petrucci aus dem Jahre 1506, Messen von H. J. Gaspari erhalten.

— Durch verschiedene Blätter ging kürzlich die Nachricht, Offenbach gehe mit der Idee um, einen gleichen Stoff wie Mozart's „Don Juan" zu componiren, in Folge dessen der genannte Componist sich genöthigt sah, dagegen zu protestiren, und den Irrthum dahin zu berichtigen, daß unter seinen Operntexten allerdings einer sich befände, der die „Jugend des Don Juan" behandle, dabei aber durchaus keine Aehnlichkeit mit jenem Libretto habe.

Druckfehler Berichtigungen.

Durch ein Versehen in der Druckerei sind die beiden letzten Seiten der vorigen Nummer falsch paginirt worden. Statt S. 162, 155 muß es heißen: 175, 176. Ebenso ist S. 173 Z. 6 v. u. zu lesen statt: „Brianite de Provence" — „Blanche de Provence".

Literarische Anzeigen.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Soeben erschien:

Neun Vesperpsalmen und Magnificat

nach gregorianischen Melodien

für vier Singstimmen, Streichquartett, zwei Oboen, zwei Horn, abwechselnd mit zwei Ventiltrompeten, Pauken und Orgel

componirt von

Moritz Brosig.

Op. 34. In zwei Lieferungen.

1. Lief.: Dixit; Confitebor; Beatus vir; Laudate pueri; Laudate Dominium Magnificat. Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
2. Lief.: Laetatus sum; Nisi Dominus Lauda Jerusalem; In exitu. Preis 2 Thlr. 5 Sgr.

Concert-Ouverture.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien:

Ouverture zu „Medea"

für grosses Orchester

von

Woldemar Bargiel.

Opus 22.

Partitur $1^2/_3$ Thlr.
Orchesterstimmen 2 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen 1 Thlr.

„Das Werk des hervorragenden, begabten Componisten athmet Feuer und Geist; die Motive sind edel und charakteristisch erfunden, die Orchestrirung zeichnet sich zugleich durch ein reiches Colorit und durch künstlerisches Mass aus. Kurz das Werk ist allgemeiner Beachtung angelegentlichst zu empfehlen."

Deutsche Musik-Zeitung No. 14.

Früher erschienen:

Ehlert, Louis, Op. 21. Hafis-Ouverture. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.

Ulrich, Hugo, Op. 15. Fest-Ouverture. Partitur 1 Thlr. 10 Ngr. Orchesterstimmen 3 Thlr. 5 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.

Vierling, Georg, Op. 24. Im Frühling. Ouverture. Partitur 1 Thlr. $7^1/_2$ Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug zu vier Händen 25 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bendel, F., 3 Morceaux élégants. Op. 31. No. 1. Réverie. No. 2. Sérénade. No. 3. Sérénade. à 45 kr.

Hess, Ch., Fantaisie sur l'Opéra: Les Bavards, de Offenbach. Op. 82. 54 kr.

——— Bouquet de Fleurs. Polka-Mazurka. 18 kr.

Hünten, Fr., Souvenir de la Scala. Improvisation sur un Air de Donizetti. Op. 219. 1 fl.

Jaell, A., Transcriptionen aus R. Wagner's Nibelungen. No. 1. Das Rheingold. Op. 120. 1 fl. 21 kr.

Ketterer, E., Divertissement élégant sur Giselle. Ballet. Op. 133. 1 fl.

Prudent, E., Les trois Rêves. Morceaux de concert. Op. 67. 3 fl. 12 kr.

Einzeln:

No. 1. Les Esprits de Campagnes. 1 fl. 30 kr.
No. 2. Les Génies du Foyer. 45 kr.
Nr. 3. Ballet des Zingari. 1 fl. 30 kr.

Sacré, J., Le grand Serment. Quadrille. 36 kr.

——— Souvenir d'Augsbourg. Schottisch. 18 kr.

Schubert, C., La Muette de Portici. Suite de Valses. Op. 303. 45 kr.

Smith, S., Gaité de coeur. Valse brillante. Op. 24. 1 fl. 12 kr.

——— Une Perle de Varsovie. Polonaise brill. Op 27. 54 kr.

——— Feu de joie. Morceau de Salon. Op. 28. 1 fl. 12 kr.

Cramer, H., Potpourris à 4 mains. No. 69. La Forza del destino. 1 fl. 30 kr.

Hünten, Fr., Rondeau martial sur une Marche sur l'Opéra: La Reine de Saba, à 4 mains. Op. 218. 1 fl. 12 kr.

Aulagnier, A., Délassements harmonieux. Collection de Mélodies etc. pour Orgue-Mélodium. No. 1—6. à 1 fl. 21 kr.

Alard, D., Les Maitres classiques du Violon. Collection de Morceaux choisis pour Violon et Piano.

No. 1. Corelli, Sonate XII (Follia.) Op. 5. 1 fl. 48 kr.
No. 2. Bach, J. S., Sonate VI. 2 fl.

Dancla, Ch., Les Perles d'Italie, de France et d'Allemagne. 30 Mélodies pour Violon seul. Op. 107. No. 1—3. à 54 kr.

Batta, A., Fantaisie brill. sur des thèmes de Bellini et Donizetti, pour Violoncelle av. Piano. 1 fl. 48 kr.

Rubinstein, A., Ouverture triomphale à grand Orchestre. Op. 43. Partitur 3 fl. 36 kr.

Sacré, J., Les Gondoliers. Suite de Valses pour grand Orchestre. 4 fl. 48 kr.

Stasny, L., Potpourri sur des motifs de l'Opéra: Un Ballo in Maschera, pour petit Orchestre. Op. 108. 3 fl. 12 kr.

Lachner, F., Vier Lieder f. 1 Singst. m. Clavierbegl. Op. 116. 1 fl. 21 kr.

Lyre française. No. 946. 947. 954—958. à 18 u. 36 kr.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 87. Trio für 2 Violinen und Bratsche nach dem Trio für 2 Oboen und englisches Horn 25 Ngr.

Bosen, Fr., Frühlingsmorgen. Duett für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte 15 Ngr.

——— Drei Gesänge für eine Bariton- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte 25 Ngr.

——— Das Irrlicht. Ein Traum. Der Felsenbach. 3 Notturnos für das Pianoforte 1 Thlr.

——— Blnette pour Violon avec accompagnement de Piano 1 Thlr.

Chopin, Fr., Mazurkas für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 7—26 à 5 bis $12^1/_2$ Ngr.

——— Notturnos für das Pianoforte. Einzel-Ausgabe: Nr. 1 bis 13 à $7^1/_2$ bis $12^1/_2$ Ngr.

David, Ferd., Violinschule 6 Thlr.

Duvernoy, J. B., Op. 259. 2 Fantaisies sur des motifs favoris de l'Opéra: Un Ballo in Maschera de Verdi pour le Piano. Nr. 1. 2 à 20 Ngr.

Müller Sohn, A., Op. 7. Liebesfrühling. Eine Liederreihe von Fr. Rückert für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 1. Heft 1 Thlr. 2. Heft 1 Thlr 5 Ngr.

Müller, R., Op. 15. Festgruss der Sänger Leipzigs an die deutschen Turner beim dritten deutschen Turnfeste für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug und Singstimmen 10 Ngr.

Schubert, F. L., Charakteristische Tonbilder aus der Oper Lohengrin von R. Wagner. Vier Transcriptionen für das Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr.

Wagner, R., Tristan und Isolde. Clavierauszug ohne Worte von A. Horn 7 Thlr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhne in Mainz.

Leipzig, den 27. November 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Crantz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kahé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wehrmann & Comp. in New York.
F. Schrentenbach in Wien.
Aug. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Dr. A. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung. 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Von E. Schelle. (Schluß.) — Correspondenz. (Leipzig, Dresden, Prag, Basel.) — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen. Bagatellen. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Musikgeschichte.

Dr. A. E. Schneider: 1) Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung, 2) Zur Periodisirung der Musikgeschichte, ein Beitrag. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1863.

Von

E. Schelle.

(Schluß.)

Die Semiotik der Neumenschrift weist ungefähr 20 Zeichen auf, welche sämmtlich die mannigfaltigen rhythmischen Nuancen für die Vortragsweise des Gesanges bezeichnen. Somit ist der erwähnte „Gleichschritt" des gregorianischen Gesanges ein reines Phantasiegebilde.

Dieselbe Semiotik führt außerdem eine Anzahl Zeichen vor, welche melismatische Verzierungen der verschiedensten Art darstellen, — ein Beweis, daß es mit dem sogenannten cantus choralis, d. h. nach der gewöhnlichen Auffassung dieses Wortes sehr verdächtig steht. *)

Die Melodik des gregorianischen Gesanges ist ferner auf eine zwar ungebundene, dennoch ausgesprochene Rhythmik begründet, welche die metrischen Unterschiede der betonten und unbetonten Silben aufs Entschiedenste anerkennt und befolgt, sobald der Fluß der Melodie dem nicht widerstrebt, also ein System, das sich gänzlich nach dem obenerwähnten Gebote Augustin's gestaltet. Man kann diesen Gesang füglich als eine musikalische Prosa mit einem rhythmischen Falle bezeichnen.

Die ältesten Manuscripte, wie z. B. ein Sacramentarium Gregor's aus der ersten Hälfte des 10., ein anderes aus der zweiten Hälfte des 9. Jahrhunderts, beide in der Pariser Bibliothek vorhanden, die berühmte Rolle in der Bibliothek der Minerva zu Rom, das Antiphona zu St. Gallen u. a. m., zeigen durchaus dieselbe Semiotik wie die späteren Manuscripte.

Die rein liturgischen Partien, wie die Präfation, die Lectionen, das Vaterunser, wurden zweckmäßig in recitirender Weise, aber nichts weniger als „in lauter langen Tönen von ähnlicher Dauer" gesungen. Die Antiphonen und die Gradualgesänge dagegen tragen einen rein musikalischen Charakter.

Der gregorianische Gesang endlich besitzt in den Nomen die Mittel, die Melodien den sich an den Text anknüpfenden Stimmungen gemäß zu gestalten. Die Wiederkehr gewisser Tongruppen in bestimmter Ordnung, die vorwiegende Anwendung gewisser Intervalle, wie z. B. des Quintensprungs bei hochernsten feierlichen Ausdrucksweisen, namentlich in Sätzen, welche in dem ersten Tone gehalten sind, verleihen den Tonstücken ein charakteristisches Stimmungsgepräge, so weit es auf diesem Standpuncte möglich ist.

Eine reiche und vielseitig nuancirte Coloratur, die sich zum Theil sogar schon nach dem Gesetze der Sequenz gestaltet, ein organisch fließender Gang der Melodie sind fernere Eigenschaften dieses alten Gesanges.

Die Erfindung der Notenschrift machte die frühere Semiotik überflüssig und damit schwanden auch die Zeichen für die rhythmischen und melismatischen Nuancen; die Tradition erhielt aber die Vortragsweise noch Jahrhunderte hindurch.

Das Gesetz der Mensur gilt daher weder für den Kirchennoch Liedgesang, nur für die contrapunctischen Formen. Das beweist im Besondern das 25. Capitel des noch unedirten Musiktractats von Johannes v. Moravien, wo z. B. für den Kirchengesang drei verschiedene Zeitverhältnisse sowol der Longa als der Brevis aufgeführt werden.

Mit einem Worte: Kirchengesang und Lied wurden anders vorgetragen, als die Notenschrift anzeigt und somit nehmen wir uns vorläufig die Freiheit, das vom Verfasser eingeführte Prädicat „cantillirend" für diese erste Periode, wie für das ganze Mittelalter zu streichen.

Ebenso kann nach obigen Erörterungen das, Seite 133 ausgesprochene Geständniß des Hrn. Schneider, daß er die Originalität des Kirchengesanges in dem vollen Sinn, wie der Volksgesang originell war, bezweifelt und daß seiner Ansicht

*) Der Codex von Montpellier enthält außer den Buchstaben und Neumen noch besondere Episemen, aus denen, wie jetzt erwiesen, die Anwendung der Viertelstöne in dem gregorianischen Gesange hervorgeht.

nach die Kirchenmelodien weder so alt noch so eigenartig waren wie die Volksweisen, völlig gleichgültig lassen. Wir sind der entgegengesetzten Ueberzeugung, wie wahrscheinlich ein Jeder es sein wird, der sich mit der Geschichte des gregorianischen Kirchengesanges ausführlich beschäftigt hat, und wir gründen unsere Meinung auf die älteren hier einschlagenden Manuscripte, als die einzigen geschichtlichen Quellen. Ja wir verwerfen von vornherein die ganze folgende Entwickelung des Volks- und Kunstliedes, nach Seiten der Musik, als durchaus ungeschichtlich in Folge der gründlichen Unkunde, welche der Verfasser über das Wesen und die Methode des Kirchengesanges an den Tag legt, und halten eine nähere Kritik dieser Abschnitte für durchaus überflüssig. Kann denn eine Darstellung des Liedgesangs möglich sein, so lange die elementarischen Bedingungen zu einer Vorstellung von der älteren Vortragsweise fehlen? —

Der Verfasser überschätzt überhaupt den bildenden Einfluß des Volksliedes auf das künstlerische Schaffen in jenen Zeiten, — dieser harmlosen Weisen, welche in naturwüchsiger Kraft wie Waldblumen an Klostermauern aufschossen und sich ihres Daseins freuten, ohne einen Eingriff in das Getriebe des höheren Kunstwesens zu beanspruchen. Ich gebe zu, daß es ein schönes, ächt romantisches Bild gewähre, wenn man, wie hier geschehen, den lustigen bunten Troß der „Fahrenden" als vermittelnde Größe zwischen die Kirche und das Volkslied einschiebt, und diesen Jongleurs die Handlangerarbeit für den Bau des Kunstliedes, d. h. der Troubadourgesänge zuertheilt: aber geschichtlich ist es nicht. Denn leider ist das Kunstlied weit älteren Ursprungs, als diese Gattungen; wir finden es schon vorhanden in den ältesten Marienliedern, in denen sich überhaupt der Bildungsproceß des Einzelgesanges nach seinen freieren und weltlichen Gestaltungen ebenso wie der Uebergang der lateinischen Sprache in die französische sichtlich und in interessanter Weise darstellt. Ich beziehe mich namentlich auf eine Sammlung solcher Lieder, welche einige Manuscripte der Pariser Bibliothek aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts enthalten. Genannte Lieder sind durchgängig neumatisirt; der Bau der Melodie verräth eine entschieden liedförmige Zeichnung und wiederholt sich in seinen Grundzügen auf jeder Strophe, freilich mit mannigfaltigem Wechsel im Einzelnen, alles dies im Gegensatze zu den offenbar populairen Weisen der horazischen Oden und anderer Gesänge theils weltlicher, theils geistlicher Art, welche dem Forscher nicht selten am Rande der Manuscripte entgegentreten und von denen meistens nur die erste Strophe neumatisirt ist. Die häufige und doch im Ganzen regelmäßige Wiederkehr gewisser Verzierungsneumen, wie des Epiphonus, Cephalicus, des Quilisma, der Gutturalis u. a. m., die bei den populairen Melodien nur sparsam und gelegentlich vorkommen, stempeln jene Lieder noch bestimmter zu Kunsterzeugnissen.

Ueberhaupt ist die geschichtliche Entwickelung des musikalischen mittelalterlichen Liedes einer der schwierigsten Vorwürfe, dessen Behandlung vor Allem selbständiges Quellenstudium als die erste und nothwendigste Bedingung stellt. Die Kenntniß der alten Neumenschrift, zu deren Entzifferung erst in neuester Zeit die Möglichkeit geboten ist, erscheint als ein unerläßliches Gebot an den, welcher dergleichen Arbeiten unternimmt; denn nur die neumatisirten Weisen führen, als die ältesten und die Gesangsmethode beschreibenden, zur Erkenntniß des Bildungsprocesses. Und dazu bedenke man, daß selbst ungeachtet so vieler und langweiliger Tractate noch jetzt das Wesen der mittelalterlichen Tonalität in seinem weiten Umfange uns keineswegs zur Genüge bekannt ist. Sind z. B. die Tonarten der Volks- und Liedweisen Modificationen der sogenannten kirchlichen Tonreihen, oder sind sie, wie Coussemaker annimmt, aus einer besonderen Tonalität erwachsen, in der man die Mutter des modernen Tonartsystems zu erkennen hätte? — Ach, Hr. Dr. Schneider! es erfordert noch viele, sehr viele saure Arbeit, bevor wir nur dahin gelangen, das sichere Material zu einer Geschichte der mittelalterlichen Musik zu beschaffen, geschweige daß wir so ohne Weiteres auf die kitzlichsten Puncte loßstürmen könnten. Wir dürfen uns auf keine Autoritäten verlassen, ja nicht einmal auf die Gerbert'schen Texte, vorläufig dem einzigen Hülfsapparat für die Kenntniß der mittelalterlichen Musik, können wir so unbedingt bauen, denn sie sind meistens ungenau collationirt und häufig sehr lückenhaft*) redigirt. Ja, wenn man die massenhaften Vorräthe von noch unbekannten Volks- und Kunstliedern der verschiedensten Gattung kennt, welche die Bibliotheken zu Paris und Rom allein bergen, dann steht man an, ob man über die Kühnheit unseres Verfassers staunen oder lächeln soll, der nur auf den paar Bändeln der dazu bedenklich zugerichteten Ausgaben von Kiesewetter, oder gar den höchst fehlerhaften Beigaben zu dem sonst verdienstlichen Werke von Wolf über die Leiche — von la Borde gar nicht zu reden — fußend sich an ein so bodenloses Unternehmen wagte; aber man findet es begreiflich, daß er es mit der absurden Behauptung von de la Borde: es hätten die Troubadours nur gregorianischen Gesang componirt, (S. 225) — ernstlich nimmt.

Mit einem Worte: lassen wir es, bevor uns nicht bessere Gründe vorgeführt werden, beiläufig noch beim Alten und erkennen wir an, daß der Kirchengesang der Urstamm ist, aus dem die Gattungen und Formen der mittelalterlichen Musik sprießen; erkennen wir ferner an, daß der Typus dieser Musik kirchlich ist und daß die Polyphonie den Schlußpunct des gesammten Bildungsprocesses während dieser Epoche bildet. Wie der monodische Kirchengesang die contrapunctischen Formen hervortrieb, so drängt auch die Liedweise nach mehrstimmiger Behandlung und gewinnt erst durch diese ihre eigenartig höchste Vollendung. Ich meine nicht etwa jene berühmten Madrigale, welche den kirchlichen Motettenstyl in das Weltleben einführen, ich spreche vielmehr von den kleinen anspruchslosen, meist drei-, mitunter auch vier- und sogar fünfstimmigen Salonliedchen, unter denen gar manches Volkslied auftaucht. Diese kennt freilich der Verfasser nicht; das ist aber seine Schuld, denn sie sind in den Bibliotheken Italiens und von Paris reichlich vorhanden.

Herr Dr. Schneider hat die neueren Arbeiten der französischen Musikarchäologen so vollständig mit Stillschweigen übergangen, daß er sie auch nicht der geringsten Andeutung würdigt. Einem deutschen Gelehrten darf man nicht zutrauen, daß ihm selbst die ausländischen Fachwerke seiner Wissenschaft unbekannt wären. Er hat sie demnach offenbar nicht der Beachtung für werth gehalten. In diesem Falle aber hätte der Verfasser weise gewisse Nachlässigkeiten vermeiden sollen, die ihm zwar bei seinem dichterischen Schaffen leicht aus der Hand fallen konnten, allein nicht gut stehen, wenn man eine Anzahl von Arbeitscollegen so ohne Weiteres von der Tafel des Verdienstes ausstreicht. Irren ist freilich menschlich, allein man sollte

---

*) Als Beleg will ich nur beiläufig anführen, daß ich so glücklich war, bei meinen Forschungen in den Bibliotheken Italiens und Frankreichs außer vielen wichtigen Ergänzungen zu den vorhandenen Werken des Guido von Arezzo zwei größere, vollständig unbekannte Tractate von demselben aufzufinden.

doch darin ein gewisses Maß halten. Wie nachsichtig aber der Verfasser gegen die Schwächen des menschlichen Herzens ist, mag folgende kleine Liste von einzelnen Irrthümern zeigen: 1) Seite 72 wird die Antiphone mit den Responsorien gleichgestellt, obwol beide zwei ganz verschiedene und von verschiedenen Quellen abstammende Gesangsweisen sind, wie dies die älteren Liturgiker und die Ordines Romani bezeugen. 2) Seite 115 wird behauptet, daß der ambrosianische Gesang schon lange vor Gregor I. in der allgemeinen Praxis bei Seite geschoben war, ungeachtet er in dieser nie stand und seine Lebensdauer in Mailand sich bis ins 12. Jahrhundert verfolgen läßt. 3) Der ambrosianische Lobgesang, Text wie Musik, lassen sich mit Sicherheit nicht früher als ins 5. Jahrhundert zurückführen; (S. 134). 4) Die aus Bollen's: „der deutsche Choralgesang der katholischen Kirche" entnommene Beispiele, wie das Oster-, Pfingst- und Flagellantenlied, gehören dem eigentlichen gregorianischen Gesange durchaus nicht an; das ebenfalls im Notensatze angeführte „Ite, missa est" wie das „Alleluja" sind sehr entstellte Lesarten, die in dieser Form den eigentlichen Charakter jenes Gesanges vollständig verleugnen. 5) Der Sachse Gottschalk lebte nicht im Jahre 600 sondern erst im Anfange des 9. Jahrhunderts; er war Mönch in der Abtei von Fulda und wurde von Rabanus Maurus und Hincmar als Heretiker verdammt. (S. 167.) 6) Das Alleluja hat in der abendländischen Kirche nie zu den Acclamationen des Volkes gehört, sondern ist stets von einem Sänger gesungen und von dem Chore wiederholt worden; die Beweise liefern der erste und zweite Ordo Romanus (oder Mabillon) und der noch ältere Ordo, herausgegeben von Cassander und Hittorp, welcher bis ins 5., ja ins Ende des 4. Jahrhunderts zurückgeht; in diesen Documenten tritt der Ausdruck Sequenz für Alleluja schon als gäng und gäbe auf. 7) Die Seite 239 dargestellte Methode der Troubadours beim Componiren ist falsch und der einseitigen Auffassung der Worte usus und componere in dem Tractat des Engelbert zuzuschreiben; ein solches fragmentarisches, wüstes Zusammenflicken einzelner eigener Erfindungen mit vorhandenen Weisen, wie der Verfasser jenes Verfahren schildert, widerspricht den erhaltenen Gesängen aus der Zeit, wie dem Charakter derselben überhaupt. Die seltsame Form des Citats*) könnte übrigens zu der Vermuthung Veranlassung geben, daß der Verfasser die scriptores ecclesiastici von Gerbert gar nicht nachgeschlagen habe, da bekanntlich keiner von den drei Bänden des Werkes sich in besondere Bücher theilt. 8) ..... doch soll ich in der That dies Register noch weiter führen? — Ach, ich fürchte, daß ich in Betracht des so geringen Interesses, welches in Deutschland der älteren Musikgeschichte und namentlich den musikarchäologischen Forschungen geschenkt wird, viel zu sehr ins Detail gegangen bin. Mein Gott, wer forscht auf einem Balle so ängstlich nach den Stoffen der Toiletten, wenn diese nur geschmackvoll und elegant sind, wenn vor allem die Kleider das haben, was der Franzose Façon nennt. Und in der Façon ist der Verfasser ein Meister; er hat die Legenden über den alten mittelalterlichen Gesang mit einer überaus reizenden Einfassung versehen, um die ich ihn beneide. Er verwahrt sich überdieß in der Vorrede (S. 1) gegen alle Zumuthungen hinsichtlich eines „gelehrten Apparats" und macht dadurch unsere gelehrten Waffen unnütz. Geben wir also dem Verdienst die Ehre; in der belletristischen Toilettenkunst ist unser Verfasser ein vollendeter Meister, und ihm darf es die schöne Kunigunde nicht nachtragen, wenn sie mit diesem Costume dennoch Fiasco machen sollte. Ich für meinen Theil will ihr allen Erfolg wünschen, und vor allem zu Ehren der deutschen Wissenschaft, daß sie nie ins Französische übertragen werde. Die Franzosen haben gerade jetzt so großen Respect vor unserem gründlichen und umfangreichen Wissen und dazu leider! einige Fachmänner auf diesem Gebiete. ... Es wäre doch nicht schmeichelhaft für uns, wenn sie in unseren jüngsten Bestrebungen eine gewisse Verwandtschaft mit ihrem eigenen Treiben entdeckten.

Und dennoch, so wenig dieses Werk des Hrn. Schneider nach Seiten seines Gehaltes auch den nachsichtigsten wissenschaftlichen Anforderungen entspricht, hat derselbe eine Tugend, der hier eine gebührende Anerkennung nicht versagt bleiben darf. Es zeigt wenigstens den guten Willen, die wissenschaftliche Cultur einem Terrain zuzuführen, von dem sich bisher das gelehrte und literarische Interesse vornehm abwandte; ja noch mehr, es hat sich redlich bemüht, die große Bedeutung dieses Gebietes für die Kunst und Culturgeschichte hervorzuheben. Und wahrlich, Herr Doctor! sollte es Ihrem Buche gelingen, eine allgemeinere und regere Theilnahme seinem Gegenstande zuzuwenden, sollte es sogar so glücklich sein, sich recht bald unter einer kleinen neuen Literatur zu begraben, die indeß den gelehrten Apparat vorläufig noch für eine Hauptsache erachtete: ich selbst werde Sie um die Fehler beneiden, die ich vorhin corrigirte; denn dann werden Sie sehr viel gethan und noch mehr genützt haben. —

*) Scriptores ecclesiastici de musica sacra. Tom II lib. I. Cap. 8.

Correspondenz.

Leipzig.

Das sechste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, welches am 12. d. M. stattfand, trat mit einem sehr interessanten Programme auf, wie jene Concerte seit ihrem ersten Abende keines wieder gebracht hatten. Es enthielt: Ouverture, Scherzo und Finale von Schumann, die große Tenorarie aus dem „Freischütz", das Fmoll-Concert von Chopin, und das „Zigeunerleben" von Schumann, mit für Orchester eingerichteter Begleitung von C. G. P. Grädener, und als zweite Abtheilung eine neue Symphonie (in D) von Robert Volkmann. Zugleich aber producirten sich auch zwei neue, executive Talente: Frl. Doris Böhme aus Dresden (Schülerin des hiesigen Conservatoriums) als Pianistin, und Hr. Joseph Schild aus Solothurn (im vorigen Jahre durch die Euterpe-Concerte zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt) als Sänger. Es ist Pflicht jeder anständigen — allein zulässigen — Kritik, an die Leistungen ausübender Künstler einen bestimmt und klar ausgesprochenen Maßstab zu legen, im Gegensatz zu jenen Referaten, welchen nur launenhafte Willkür oder wol gar subjective Coterie-Beziehungen, ohne all und jede Rücksicht auf wirkliche Kunstprincipien, zur Grundlage dienen. Anfänger auf dem Felde öffentlicher Vorträge entbehren in der Regel noch des genügenden Selbstvertrauens, verlieren somit die erforderliche Sicherheit und einen guten Theil der besten, ihnen oft unbestreitbar innewohnenden Mittel. Sie bedürfen demgemäß des freundlichen Entgegenkommens, der Aufmunterung, und zwar desto mehr, je anspruchsloser, je ersichtlich befangener ein jugendliches Talent auftritt. Hier ist es also Aufgabe des Referenten, den ächten künstlerischen Waizen von der etwaigen Spreu zu sondern, und die sich kundgebende thatsächliche Begabung nicht über kleine Zufälligkeiten zu

übersehen. Frl. Böhme trug das sehr schwere Chopin'sche Concert recht lobenswerth vor. Entbehrte ihr Spiel auch hin und wieder noch der erforderlichen Kraft, so entschädigte es anderseits den Zuhörer durch anmuthig zarten Anschlag. Wollen wir gerechter Weise einige nicht so ganz präcise Stellen der Befangenheit zuschreiben, so dürften wol Reinheit und relative Eleganz der Ausführung hervorzuheben sein. Auch waren eine gewisse sinnige Auffassung und entsprechende Wiedergabe der Intentionen des Componisten nicht zu verkennen. Ebenso erfreulich berührte uns das Debut des Hrn. Schild in der Freischütz-Arie. Freilich machte sich auch bei ihm noch einige Befangenheit bemerkbar — z. B. gleich zu Anfang in dem ersten, fast herausgepreßten „Nein!“ — demungeachtet documentirte sich seine Stimme als ein lebenskräftiger Tenor, zwar ohne bedeutende Höhe, aber von markigem und dabei sympatischem Klange. Unserer Ansicht nach scheint dieselbe mehr für den scenischen, als für den besondere Plastik und Volubilität erfordernden Concertgesang sich zu eignen, neigt sich demnach mehr zum Charakter des tenore eroico als dem des tenore di grazia. Obschon Schild's Vortrag in den leidenschaftlichen Stellen jener Arie noch etwas mehr innere Aufregung wünschen ließ, so war dennoch ein lobenswerthes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks nicht zu verkennen, welches mehrfach auch einem glücklichen Gelingen recht nahe kam, und berechtigt demnach dieses Debut des jugendlichen Sängers zu den schönsten Hoffnungen. Nur hätten wir die, wenn auch nur ganz geringe italienisirte Verzierung, mit welcher das Andante $^3/_4$ abschloß, lieber nicht gehört. Sowol Frl. Böhme, als Hr. Schild erndteten warmen Antheil und Applaus von Seiten des Publicums. — Schumann's an und für sich schon lebendiger Chor „Zigeunerleben“, ursprünglich (ganz so wie die von Liszt bearbeiteten Schubert'schen Lieder) mit Pianofortebegleitung, erwies sich durch die sehr effectvolle Transscription der Letzteren für Orchester — oder, nach dem Ausdrucke eines gewissen Blattes, durch das „Experimentiren“ mit derselben, von Grädener, bedeutend mehr noch gehoben. Unsere Ansicht von der Zulässigkeit und Lebensfähigkeit solcher Bearbeitungen, welche übrigens auch früher schon öftere Anwendung gefunden hatten, wird demnach (wie es nicht anders sein konnte) vom Concertinstitute des Gewandhauses getheilt. In Folge dessen haben denn auch die Herren Referenten anderweitiger Zeitschriften, ihren vordem ausgesprochenen Pietäts-Gefühlen und ästhetischen Grundsätzen diametral entgegen, die Uebertragung Grädener's „für diesmal“ als „passend“ bezeichnet. Wir wissen jedoch, daß in einer Principienfrage das Wort „für diesmal“ vernünftiger Weise gar keine Geltung erhalten kann, nehmen daher diese Phrase ganz einfach logisch für das, was sie thatsächlich ist, d. h. für ein — wenn auch etwas verspätetes und bedeutend geschraubtes, immerhin aber — höchst lobenswerthes Nachgeben der richtigeren Ueberzeugung gegenüber, dürfen also den erwähnten Herren unser Compliment machen: es ist wirklich recht hübsch von ihnen! — Die Ausführung dieses Musikstücks war, sowol hinsichtlich des Chorgesangs, als auch des Orchesters, der Composition ebenbürtig, feurig und schwungvoll, wenn gleich ein paar ephemere Distonationen und ein verspäteter Einsatz sich in den kleinen Solos bemerkbar machen wollten. Schumann's Instrumentalwerk dagegen, so wie die neue Symphonie entsprachen an Präcision und Wiedergabe des Charakters nicht ganz den bisherigen, musterhaften Leistungen des Gewandhaus-Orchesters. Es schien das Letztere sich in diesen Werken nicht so recht heimisch zu fühlen. Ueber Volkmann's Symphonie behalten wir uns eine nähere Besprechung vor, und wollen hier nur berühren, daß, unserer Ansicht nach, in derselben keine eigentliche, erforderliche Steigerung sich hören ließ: der erste Satz ist der schwungvollste, der letzte der schwächste. Auch schien uns das Trio des Scherzos etwas zu gedehnt. Im Ganzen aber ist das Werk jedenfalls ein höchst achtungswürdiges, das man erfreut ist, sogar näher kennen zu lernen.

v. A.

Dresden.

Einer der größten Kunstgenüsse, welche uns je geboten, war Hrn. v. Bülow's erster Abend (er hat deren drei in dieser Saison annoncirt) für ältere und neuere Claviermusik, welcher am 6. Novbr. im Saale des Hôtel de Saxe stattfand. Das zwei volle Stunden füllende, höchst interessante Programm lautete: Sonate A dur (aus dem Nachlasse) von Franz Schubert (ein Werk, welches besonders in seinen drei letzten Sätzen der gewaltigsten Wirkung fähig ist) a) „Ricordanza“ Concertetüde, b) Spinnlied aus Wagner's „fliegendem Holländer“, c) Rakoczymarsch von Franz Liszt, Concert im italienischen Styl (F dur) von Seb. Bach, Große Phantasie Op. 18, Es dur von Hummel, Notturno Op. 37 Nr. 2, G dur von Chopin und Concertwalzer über Motive aus Gounod's Faust von Fr. Liszt. Wir wollen nicht versuchen, den mächtigen Eindruck zu schildern, den die im höchsten Grade vollendete Wiedergabe jeder einzelnen Programmnummer auf das gesammte Auditorium gemacht. Noch weniger dürfte es am Platze sein, eine Detailschilderung des Dargebotenen da zu beginnen, wo so vollkommene Meisterschaft jede Composition nicht allein äußerlich musikalisch untadelhaft, sondern nach der dem Componisten abgelauschten individuellen Seite hin aufs Treffendste wiederzugeben vermag.

Auch der Tonkünstlerverein hat in rühriger Weise seinen ersten Productionsabend Sonnabend den 7. November im Saale des Hôtel de Saxe in Scene gehen lassen. Das Programm bestand aus drei Nummern: Quartett (D dur Op. 44, Nr. 1) von Mendelssohn, vorgetragen von den HH. Körner, Steigerl, Mehlhose und Böckman, Sonate (As dur Op. 110) für Pianoforte von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Rollfuß. Serenade (Nr. 5, D dur) für eine Solovioline, 2 Violinen, Viola, Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner und 2 Trompeten von Mozart. Das Stück kam zum ersten Male zur Ausführung. Diese Composition wurde von Mozart 1776 zur Hochzeitsfeier des Salzburger F. X. Spät mit Elisa Haffner componirt. Die Letztere war die Tochter des Großhändlers und Bürgermeisters Sigmund Haffner, eines trefflichen und patriotischen Mannes, der sich der Familie Mozart bei ihren verschiedenen Kunstreisen sehr nützlich und dienstbar erwiesen hatte, wofür der zwanzigjährige Mozart diese Musik zu ihrem Familienfeste schrieb. — Leider waren wir verhindert, dem Concerte beizuwohnen, doch hörten wir die äußerst schwierige Sonate von Beethoven von Hrn. Rollfuß früher in einer gewöhnlichen Versammlung des Tonkünstlervereins auf eine ganz vortreffliche Weise vortragen. Auch wurde von zuverlässigen Seiten die Ausführung der Solo-Violine in der Serenade von Mozart durch Hrn. Kammermusikus Hüllweck überaus gerühmt. —

Das zweite Abonnementconcert von H. v. Bronsart, welches den 10. November im Saale des Hôtel de Saxe stattfand, begann mit einem der genialsten Werke Robert Schumann's, mit seiner Manfred-Ouverture. Dasselbe verlangt jedoch zu seiner Ausführung vor allen Dingen ein ausgezeichnetes Orchester und da Hrn. von Bronsart nur ein in möglichster Eile combinirtes zu Gebote steht, so dürfen wir unsere Anforderungen nicht zu hoch stellen, und müssen uns daher mit einer ziemlich guten Ausführung begnügen. Außer dem Concertgeber, welcher mit bekannter Meisterschaft Notturno (Op. 37 Nr. 1) von Chopin und „Ungarische Rhapsodie“ Nr. 6 von Liszt vortrug, außerdem in vortrefflicher Weise die bereits erwähnte Ouverture und Franz Schubert's C dur Symphonie als zweiten Theil des Concertes dirigirte, trat als Solist der Violine Hr. Wilhelmy aus Leipzig, in zwei Stücken auf. Er spielte Mendelssohn's Violinconcert und Phantasie über ungarische Lieder von Ernst. Der noch junge Mann besitzt schon jetzt eine ganz eminente Technik, elegante Bogenführung und einen weichen einschmeichelnden Ton, welcher Letztere aber noch der größern Fülle entbehrt, wovon jedoch seinem

Instrumente, welches besonders auf den beiden mittleren Saiten von weniger Ausgiebigkeit im Tone erscheint, ein Theil der Schuld beizumessen ist. Stellt sich bei dem jungen Künstler eine gewisse Gefühlswärme ein und emancipirt er sich von der im Schülerstadium unvermeidlichen Unfreiheit, so wird vielleicht schon in kürzerer Zeit die Zahl unserer bedeutendsten Geiger durch ihn um einen vermehrt. Von den vorgetragenen Stücken befriedigten uns die Variationen von Ernst am meisten, weil hier eine virtuose Ueberwindung der wirklich kolossalen Schwierigkeiten Hauptsache, mithin die stärkere Seite des jungen Virtuosen in Anspruch genommen war. Der sehr reiche Beifall des Auditoriums möge seinem Streben eine neue Anregung gewähren. —

Im dritten Abonnementconcert H. v. Bronsart's wird Richard Wagner einige seiner neuesten Compositionen dirigiren. Wie wir hören, hat der Concertgeber dem berühmten Componisten in freundlichster Weise die ganze Einnahme zur Disposition gestellt.

Das Hoftheater studirt die „Schweizerfamilie“ und Winter's „Unterbrochenes Opferfest“ aufs Neue ein. L. S.

Prag, am 11. November.

Unsere diesjährige Concertsaison wurde auf die glänzendste Weise eröffnet durch die großen Musikaufführungen, die Richard Wagner am 5. und am 8. d. M. im Sophientheater veranstaltete. So erfüllte er denn die sehnlichsten Wünsche aller kunstliebenden Prager, aber auch zugleich sein Versprechen, das er ihnen bereits im Februar gegeben. Wir hatten nun abermals Gelegenheit, die uns schon vom letzten Concerte her lieben und werthen Tondichtungen zu hören. Die erste Musikaufführung wurde mit dem Lohengrin-Vorspiel eröffnet, das wir in solch würdiger und weihevoller Weise noch nicht vernommen; daran reihte sich die „Versammlung der Meistersingerzunft“, „Pogners Anrede“, das prächtige humoristische „Schusterlied des Hans Sachs“ (gesungen von Herrn Rokitansky) und das Vorspiel zu dieser Oper. Die zweite Abtheilung brachte das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ (Liebestod) und den, in bedeutungsvollster und sinnreichster Beziehung zu diesem stehenden „Schlußsatz“ (die Verklärung), dann „Siegmund's Liebesgesang“, diesen tönenden Liebes-Frühling voll duftig blühender Töne (trefflich gesungen von Hrn. Bernard), der, sowie der darauf folgende „Ritt der Walküren“, auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte. Den Beschluß bildeten die „Schmiedelieder Siegfrieds“ — das Schmelz- und das Hämmerlied —, gesungen von Hrn. Bachmann, der sich einer schmeichelhaften Anerkennung und Auszeichnung von Seiten des Meisters erfreute.

Die zweite Musikaufführung enthielt in ihrem Programme, mit Ausnahme des „Lohengrin-Vorspiels“, der „Versammlung der Meistersingerzunft“ und der „Anrede Pogners“, — die übrigen vorher genannten Tonwerke, welchen sich noch die tiefpoetische Scene aus dem Nibelungenfestspiele: „Wotan's Abschied und Feuerzauber“, (gesungen von Hrn. Kren) und als Schlußstück die „Tannhäuser-Ouverture“ gesellten. Das „Schusterlied des Hans Sachs“ und das „Hämmerlied“ mußten wiederholt werden. Auch den „Ritt der Walküren“ hätte man gar so gerne noch einmal gehört, es konnte aber diesem Wunsche nicht willfahrt werden.

Der Meister wurde an beiden Tagen mit stürmischem Beifall empfangen, der Jubel galt nicht nur seinen Werken, sondern auch seiner Person, denn er ist und bleibt ein Liebling der Prager. Blumen und Kränze von schönen Damenhänden gespendet, flogen ihm, dem Sänger der Liebe, zu. Das Orchester überreichte ihm durch den Hrn. Professor und Orchesterdirector Mildner einen Lorbeerkranz.

Im Theater wurde der „Fliegende Holländer“ zur Aufführung gebracht und als das Publicum Meister Wagner im Hause bemerkte, erhob sich ein Beifalls-Donner, der sich erst dann beruhigte, als der Meister auf der Bühne erschien und sich der Versammlung zeigte.

Und wie im Februar, so geschah es auch wieder diesmal: als nämlich Wagner an das Dirigentenpult trat, um das letzte Tonstück des Programms, die Tannhäuser-Ouverture, zu leiten, da erhoben sich Musiker und Publicum von den Plätzen und empfingen den Tondichter mit enthusiastischem Applaus und begeistertem Zuruf, der selbst den Tusch des Orchesters überdröhnte. Diese Huldigung ist der sprechendste Beweis für die Pietät, welche man für Wagner und seine Werke bei uns hegt und unwandelbar bewahrt, denn gerade vor zehn Jahren wurde die Tannhäuser-Ouverture, das erste größere Werk Wagner's, welches die Prager kennen lernten, aufgeführt und gewann mit feurig-sieghafter Gewalt alle Kunstliebende. Wir wünschen und hoffen, daß Wagner recht bald wieder unsere Stadt durch seinen Besuch erfreuen möge. Um das Zustandekommen der Musikaufführungen haben sich die HH. Prof. Lüblein und Dr. Musil wesentliche Verdienste erworben.

Franz Gerstenkorn.

Basel.

Unser Musikleben hat begonnen, und überbieten sich die hiesigen Musik-Vereine in interessanten Programmen. So führte die „Concertgesellschaft“ in ihrem ersten Abonnementconcerte, welches am 18. October stattfand, an Orchestercompositionen: die Militairsymphonie von Haydn, so wie die Ouverturen zu „Ruy-Blas“ und zum „Freischütz“ auf. Frl. Auguste Götze (aus Leipzig) trug eine Mozart'sche Concertarie („L'addio“) und Lieder mit Pianofortebegleitung vor („An den Nachtwind“ von Hugo Pierson; „der Tod und das Mädchen“ von Schubert; „Ich grolle nicht“ von Schumann). Concertmeister Ludwig Strauß (aus Frankfurt a. M.) betheiligte sich durch Ausführung von Beethoven's Violinconcert und der Chaconne von Bach.

Auch die Soiréen für Kammermusik haben ihren Fortgang genommen. Der zweite Cyclus (vierte Soirée) fand am 6. October statt. Es wurden die Quartette in D dur (Nr. 10) von Mozart, und in A moll (Op. 132) von Beethoven von den HH. Abel Fischer, Peißner und Kahnt vortrefflich ausgeführt. Dazwischen trug Frl. Alvina Kern das B moll-Scherzo von Chopin vor. — Am 20. October war die fünfte Soirée unter gefälliger Mitwirkung von Concertmeister Strauß und Musik-Dir. Mertke. Es kamen zu Gehör: Quartett (A moll) Op. 41 von Schumann, ausgeführt von obengenannten Herren. Dann das zweite Trio (A dur, Op. 14) für Pianoforte, Violine und Violoncell von A. Dietrich (HH. Mertke, Abel und Kahnt); Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncell von Schubert (HH. Strauß, Abel, Fischer, Kahnt und Leitz). —

Am 3. October fand das alljährlich zweimal wiederkehrende höchst anziehende Capellconcert in der Martinskirche statt. Das Programm enthielt: Symphonie in C dur von Mozart; Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser“ von Haydn, für alle Streichinstrumente; Orgel-Toccata von Bach, für das Orchester eingerichtet von H. Esser; Fragmente aus dem Nonett für Blasinstrumente von Spohr und Concertouverture in C dur von Beethoven. —

Am 1. November war Extra-Concert der Gesellschaft unter Mitwirkung von Frau Pauline Viardot-Garcia. Wir hörten: Ouverture zu „Leonore“ (Nr. 3); Arie aus „Britannicus“ von Gluck im Vortrage der Frau P. Viardot-Garcia; die Variationen über „Gott erhalte“ für sämmtliche Streichinstrumente; dann Mazurken von Chopin (mit unterlegtem spanischem Text), ausgeführt von Frau P. Viardot-Garcia; „Orpheus“ Symphonische Dichtung von Liszt, und zuletzt Fragmente aus Gluck's gleichnamiger Oper, für Solo, Chor und Orchester, die Soli vorgetragen von Frau Viardot-Garcia. — * *

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

Die „Europa“ brachte vor kurzem einen Aufsatz über Conservatorien der Musik, der neben einigen annähernd richtigen Bemerkungen sehr viel Falsches enthielt.

Der Hr. Referent irrt zunächst, wenn er meint, daß der Gegenstand noch nicht behandelt sei. Derselbe ist bereits vielfach in Büchern und Zeitschriften besprochen.

Er verkennt ferner die Aufgabe der Conservatorien, wenn er aus der Thatsache, daß die hervorragendsten Künstler nicht darin gebildet wurden, die Folgerung zieht, daß derartige Anstalten ihrem Zwecke überhaupt nicht entsprächen, daß mindestens der Privatunterricht ebenso viel Berechtigung habe. Ohne den Werth des Letzteren in Abrede stellen zu wollen, ist vor allen Dingen daran zu erinnern, daß es gar nicht die Absicht dieser Institute sein kann, sich vorzugsweise der Ausbildung hervorragender Talente zu widmen. Dieselbe ist nicht ausgeschlossen, wenn sie im glücklichen Falle erreicht werden kann. Hauptbestimmung aber ist, tüchtige musikalische Beamte (Dirigenten, Organisten, Musiklehrer ꝛc.) heran zu bilden, ganz wie bei den Universitäten, die auch nicht die Aufgabe haben, nur Genies in den verschiedenen Fächern der Welt zu gewinnen, sondern vor allen Dingen dem Staate brauchbare Beamte zu erziehen. Die große Zahl von Talenten mittleren Grades ist vor allen Dingen ins Auge zu fassen. Genies gehen ihre eigene Bahn, und bedürfen gar nicht einer derartigen Unterweisung oder laufen wol auch davon, wenn sie der Zufall in ein Conservatorium verschlagen hat. Die Regelmäßigkeit des Unterrichts, die für mittlere Kräfte das Ersprießlichste, Nothwendige ist, wird jenen öfter zur Pein. Abgesehen hiervon, so ist die Thatsache nicht einmal richtig. Auch Künstler und Künstlerinnen ersten Ranges sind aus Conservatorien hervorgegangen, und es braucht zum Beleg dafür nicht einmal an die Beispiele aus der älteren italienischen Musikgeschichte erinnert zu werden. Henriette Sontag z. B. war eine Schülerin des Prager Conservatoriums. Endlich ist es durchaus unrichtig, wenn gesagt wird, daß die Zahl der großen Künstler in unserer Zeit sich vermindert habe. Man stelle nur eine Zählung an, und man wird sich alsbald von dem Gegentheil überzeugen. Allein der Umstand, daß es überhaupt jetzt mehr Künstler giebt, als früher, verleitet zu der falschen Schlußfolgerung. Weil der gewöhnlichen Kräfte mehr sind als früher, scheint es, als ob die ausgezeichneten nur in geringerer Zahl vorhanden wären. Ist aber in einem Fache wirklich ein Mangel, so ergänzt sich dieser durch Fülle in einem anderen.

Der Hr. Referent tadelt ferner die öffentlichen Prüfungen, weil man nicht wissen könne, was die Auftretenden wirklich in dem Institut gelernt haben oder nicht; er nennt sie Täuschungen des Publicums, übersieht aber dabei, daß es gar nicht der alleinige Zweck solcher Prüfungen ist, von dem Erlernten Zeugniß abzulegen, sondern überhaupt den Betheiligten zum Zwecke ihrer weiteren Empfehlung Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten zu geben, ihnen Uebung darin zu verschaffen, die erforderliche Sicherheit zu verleihen, damit sie nicht erst, wenn sie in das praktische Leben eintreten, unangenehme Erfahrungen zu machen nöthig haben. In solchen Fällen ist es völlig gleichgiltig, ob sie die erforderliche Befähigung in dem Institut gewonnen haben oder nicht. Ja Viele kommen geradezu nur in der Absicht, um diese anderweitig sich nicht darbietende günstige Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten benutzen zu können.

Wenn der Hr. Referent weiter gegen eine den Musikschülern zu ertheilende allgemeinere Bildung eifert, allgemein wissenschaftliche Vorträge überflüssig findet, so bestreitet er damit gerade das, was eine der Haupterrungenschaften der Gegenwart bildet. Sollen allein die Musiker zurückgehalten werden auf jener oft genug bespöttelten früheren Stufe der Bildung, in einer Zeit, wo selbst die Arbeiter die Nothwendigkeit erkennen, um weiter zu kommen, sich höherer Bildung zu befleißigen, und sollen nicht die Musikschulen mindestens eine vorläufige Orientirung gewähren, um spätere Studien nach dieser Seite hin zu erleichtern. Der Hr. Referent bedenkt ferner nicht, daß die Musikwissenschaft überhaupt nie und nimmermehr Boden gewinnen kann, wenn nicht das Interesse dafür in den Musikern selbst angeregt wird. Wo soll sich ein Publicum dafür bilden, wenn nicht zunächst unter den Letztgenannten, und durch Vermittlung derselben in weitern Kreisen.

Geradezu falsch endlich ist, was über den Kostenpunct gesagt wird. Der Hr. Referent meint, der Privatunterricht komme billiger zu stehen. Das könnte höchstens nur für jene Fälle gelten, wo die jungen Leute im elterlichen Hause bleiben können, weil ihre Vaterstadt ihnen hinlängliche Gelegenheit bietet, guten Unterricht zu empfangen. Müssen sie dagegen selbst zum Zwecke des Privatunterrichts einen kostspieligen Aufenthalt in einer fremden Stadt nehmen, so liegt es auf der flachen Hand, daß bei dem Besuch eines Conservatoriums erspart wird. Mit dem gesammten Unterrichtshonorar, was einem Conservatorium jährlich gezahlt wird, kann nicht eine einzige Privatlection bestritten werden. Auch in dieser Beziehung Erleichterungen zu verschaffen, war demnach ein Hauptzweck bei der Gründung von Musikschulen. Allerdings reichen die Unterrichtsstunden in denselben zur Zeit nicht aus, um dem Schüler in einem besonderen Fache, dem er vielleicht sich zu widmen gedenkt, Gelegenheit zur höchstmöglichen Ausbildung zu geben, und der Privatunterricht muß dabei noch ergänzend eintreten. Es könnte dabei entschuldigend daran erinnert werden, daß der Zweck der Conservatorien vorzugsweise die allgemeine musikalische Ausbildung ist. Specialitäten sind Privatsache. Doch ist nicht in Abrede zu stellen, daß es wünschenswerth wäre, wenn sie auch nach dieser Seite hin alle Ansprüche befriedigen könnten. Liegt darin ein Vorwurf, so trifft dieser indeß nicht die Anstalten, sondern es ist darauf hinzuweisen, daß dieselben vor allen Dingen einer genügenderen pecuniairen Unterstützung bedürfen, als den meisten zur Zeit wirklich zu Gebote steht. Wie weit würden unsere Universitäten kommen, wenn sie blos auf das Honorar der Studirenden angewiesen wären. Dies ist demnach der Punct, auf den Alles ankommt.

Wir verkennen nicht das Wohlgemeinte, was in den Vorschlägen des Hrn. Referenten enthalten ist, müssen aber darauf hinweisen, daß eine genauere Kenntniß der Verhältnisse, als hier sich documentirt, nothwendig sein dürfte, wenn man wirklich den Kern der Sache erfassen will.

Bagatellen.

Das Auftreten des Frl. Parepa gab wieder einmal Gelegenheit unsere deutsche Ausländerei, unseren Mangel an nationaler Gesinnung sattsam zu erhärten. Ueberall wurde dieselbe „Miß“ genannt, während doch alle anderen Nationen bei deutschen Künstlern, die bei ihnen auftreten, stets ihre landesüblichen Bezeichnungen gebrauchen. Es ist also nur consequent, wenn auch wir statt des Wortes „Miß“ das deutsche „Fräulein“ beibehalten.

Alle Augenblicke findet man, gedruckt und geschrieben, die Bezeichnung „Solis“. Man übersieht dabei, daß dies ein doppelter Plural, ein italienischer und ein deutscher ist, da schon das „i“ den Plural bezeichnet. Es muß entweder „Soli“, oder deutsch „Solos“ heißen.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Violinvirtuos Max Wolff gab kürzlich in Frankfurt a. M. ein Concert, in welchem sich eine junge Pianistin Frl. Gosen hören ließ. Die Kritik spricht sich über die Leistungen derselben in anerkennenswerther Weise aus, und lobt namentlich ein präcises exactes Spiel.

— Richard Wagner gab am 14. Novbr. in Karlsruhe ein großes Concert in glänzender Weise, und es soll der Eindruck desselben, wie man schreibt, selbst auf die, welche bis jetzt noch gegen seine Richtung aufgetreten waren, ein tiefer und nachhaltiger gewesen sein. Auf besonderen Wunsch des Großherzogs ist das Concert am 19. wiederholt worden.

— Vieuxtemps, der bekanntlich jetzt in England concertirte, wird mit Nächstem in Deutschland erwartet, um in einem der Museumsconcerte in Frankfurt a. M. das Beethoven'sche Violinconcert vorzutragen.

— Frau Clara Schumann soll beabsichtigen, diesen Winter in Petersburg zu concertiren.

— Offenbach hat sich, wie man schreibt, um die Direction der komischen Oper in Paris beworben, und es soll auch wirklich für ihn Aussicht vorhanden sein, dieselbe zu erhalten.

— Der in d. Bl. früher schon genannte talentvolle Violinspieler Henry Schradieck aus Hamburg (ehemals Schüler des Leipziger Conservatoriums) ist als Sologeiger für die Winterconcerte in Bremen engagirt worden.

— In Folge der Neuwahlen in Preußen ist auf ausdrückliche Anordnung des Grafen von Redern der Domsänger Hr. Stechow

in Berlin seines Dienstes entlassen, jedoch unter Belassung seines vollen Gehaltes bis zum Schlusse des laufenden Vierteljahres. Stechow hat hierauf Protest erhoben und weitere Schritte sich vorbehalten.

— Frl. Artôt ist während der bevorstehenden Saison für das Hofoperntheater in Wien engagirt worden.

— Merelli hat mit seiner italienischen Operngesellschaft seine Vorstellungen am 10. Novbr. in Amsterdam begonnen.

— Der Violinist Winiawski ist für die Concerte der „Musical-Union" und Camillo Sivori von Jullien für die Concerte im Majesty-Theater in London engagirt worden.

— Giulia Grisi hat in Florenz von Neuem die Bühne als Norma betreten.

Musikfeste, Aufführungen.

— Die philharmonischen Concerte in Hamburg unter J. Stockhausen's Leitung haben am 13. Novbr. ihren Anfang genommen. An Orchesterwerken kamen Beethoven's erste Leonoren-Ouverture und Schumann's zweite Symphonie zur Aufführung. Außerdem wirkten Frau Clara Schumann und Dr. Gunz aus Hannover mit. — Am 18. Novbr. gab Frau Clara Schumann ihr zweites Concert, unter Mitwirkung von Stockhausen, Rose und Hegar, in welchem außer dem Es dur-Trio von Beethoven (Op. 70) Compositionen von Bach, Händel, Mendelssohn und Schumann zu Gehör kamen. Stockhausen sang sämmtliche Nummern aus der „Dichterliebe" des Letzteren. — Tags darauf gab ein Herr C. v. Holten seine erste Trio-Soirée mit Compositionen von Beethoven, Rubinstein und Schumann. — Am 20. endlich brachte der Cäcilien-Verein Mendelssohn's vollständige Musik zu „Athalia" und den 130. Psalm von Gluck zur Aufführung.

— Die Singakademie in Chemnitz gab am 20. Novbr. ihr erstes Concert und brachte Haydn's „Schöpfung" zu Gehör. Die Soli wurden von Frl. Alvsleben und den HH. Rudolph und Eichberger vom Hoftheater zu Dresden ausgeführt.

— Das dritte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 20. Novbr. brachte folgendes reichhaltige und interessante Programm: Erster Theil: Pastoral-Symphonie von Beethoven, „Gott in der Natur", Frauenchor von Fr. Schubert (zum ersten Male), Violinconcert (Nr. 11. Gdur) von Spohr, vorgetragen von Hugo Heermann aus London. Zweiter Theil: „Melancholie" und „La danse des Sylphes" für Harfe von Godefroid, vorgetragen von Frl. Helene Heermann, „Air varié" von Vieuxtemps (Heermann), Frauenchöre von Brahms (Gesang aus „Fingal" von Ossian und „Der Gärtner" von Eichendorff) und Ouverture „aus Tausend und eine Nacht" von Taubert (zum ersten Male).

— Otto Bach wird am 5. Decbr. in Wien ein Concert zu wohlthätigen Zwecken geben, in welchem nur eigene Werke, darunter auch Ouverture und Zwischenactsmusik zu Hebbel's „Nibelungen" und zwei gemischte Chöre mit Orchesterbegleitung zur Aufführung kommen. Das Hofopernorchester und die Mitglieder der Singakademie, des Singvereins und des akademischen Gesangvereins haben zur Mitwirkung sich bereit erklärt.

— Unter Musikdirector Seyler's Leitung fand am 22. Novbr. in Magdeburg ein geistliches Concert statt, in welchem Werke von Méhul, F. Schubert, Rossini, Mendelssohn, F. Sieber, Haydn und Mozart zu Gehör kamen. Mendelssohn war nicht weniger als viermal vertreten.

— Das zweite Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin wird den 28. November stattfinden und folgende Werke zur Aufführung bringen: Vorspiel zur Oper: „Helena und Paris" von Gluck (bearbeitet von Bülow); Duett aus „Euphrosine" von Méhul (Frl. v. Pöllnitz u. Hr. Domsänger Otto); Violinconcert von Beethoven (Hr. Concertmeister Kömpel); „Sängers Fluch" Orchesterballade von Bülow; „Les Préludes" symphonische Dichtung von Liszt; Adagio und Fuge G moll für Violine und Clavier von Bach; Ouverture Op. 115 (zur Namensfeier) von Beethoven.

Neue und neueinstudirte Opern.

— In Leipzig ging am 18. Novbr. Cherubini's „Wasserträger" neueinstudirt in Scene, und „Deutschlands Erhebung" von L. Otto und Weißheimer wurde zum zweiten Male bei ganz gefülltem Hause aufgeführt.

— Weigl's „Schweizerfamilie" wurde am 14. Novbr. in Dresden neueinstudirt gegeben.

— Wie verlautet, soll im Hofoperntheater zu Wien im Laufe dieses Winters Marschner's nachgelassene Oper: „Sangeskönig Hiarne" zur Aufführung gelangen.

— Rubinstein's „Kinder der Haide" werden diesen Winter in der russischen Oper in Petersburg gegeben werden. Auch soll Rubinstein gegenwärtig an einer neuen Oper „die Pleskowerin" arbeiten.

— Herzog Ernst von Coburg soll ebenfalls mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt sein.

— In Coburg wird am 6. December die Oper: „Des Sängers Fluch" (Text von Gustav v. Mayern) von A. Langert neu ausgestattet in Scene gehen und haben die Proben hierzu bereits begonnen.

— Westmayer hat eine neue komische Oper: „Die Brandschatzung" (Text nach Kotzebue) vollendet.

— In Brünn wurde nach zwölfjähriger Pause Lortzing's „Waffenschmied" neu einstudirt wieder gegeben.

— Meyerbeer's „Dinorah" wird in Marseille einstudirt.

— In Hamburg wurde Marschner's „Templer und Jüdin" neu einstudirt mit großem Beifall zwei Mal zur Aufführung gebracht.

— Felicien David's neue Oper: „La Captive" wird nächstens im lyrischen Theater zu Paris in Scene gehen.

— Gustav Schmidt's „La Rôle" ist kürzlich auch in Carlsruhe in Scene gegangen und mit Beifall aufgenommen worden.

— Die Proben zu Gounod's „Mireille" haben jetzt am lyrischen Theater eingestellt werden müssen, da der Componist plötzlich erkrankt ist.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Universitäts-Musikdirector Dr. Langer in Leipzig ist von dem akademischen Gesangvereine in Jena und vom „Liederkranz" in Oschatz zu deren Ehrenmitgliede ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchte uns: Frl. Fischer v. Tiefensee.

Vermischtes.

— Das seit Jahren von Hrn. Wandelt in Breslau geleitete Clavier-Institut ist kürzlich durch Kauf an Hrn. Hermann Scholz übergegangen, der bisher in Verbindung mit Hrn. Gustav Adolf einem eignen derartigen Institute mit Erfolg vorstand.

— Robert Schumann und seine Bedeutung. — Ein Feuilleton-Artikel der Nr. 519 der Bresl. Zeitung über Mendelssohn's Briefwechsel enthält nach einer uns zugegangenen Mittheilung unseres Mitarbeiters Eugen v. Blum u. A. folgende Stelle, die wir hier wiedergeben und dem Urtheil unserer Leser selbst überlassen wollen. Die Bresl. Z. sagt: „Gewundert haben wir uns, über Robert Schumann, der doch längere Jahre mit Mendelssohn zugleich in Leipzig gelebt und viele seiner bedeutendsten Sachen bereits geschrieben hatte, als letzterer starb, kein Urtheil zu vernehmen, sein Name begegnet uns nur einmal ganz flüchtig, und doch wäre es gewiß recht interessant zu wissen, was Mendelssohn, der letzte deutsche Musiker, der im großen Style Wissen mit Können verband, über diesen Ersten dachte, dessen Können nur auf ein sehr kleines Partikelchen der Musikdomaine, auf den hyper-subjectiv-romantischen Seufzer in Form des musikalischen Genrebildchens, beschränkt war, der aber trotzdem von den Neudeutschen mit so großer Emphase als Kunstheros außerordentlichster Art auf den Schild gehoben worden ist, und in dessen krankhaften Formlosigkeiten noch immer eine gute Portion unserer heutigen Musiker und Musikliebhaber verhimmelnd sich berauscht, weil ihnen der Sinn und das Ohr für die gute und echte Zucht der Schule abhanden gekommen". A. v. W.

— Hr. Leopold v. Sonnleithner in Wien soll in der, der Gesellschaft der Musikfreunde vermachten Bibliothek des Cardinal-Erzherzogs Rudolph ein bis jetzt noch unbekanntes Oratorium von Joseph Haydn „Abraham und Isaak" (Text von Metastasio) aufgefunden haben

— Auch der Custos der musikalischen Abtheilung der k. Bibliothek in München Dr. J. J. Maier hat in der k. Bibliothek zu Berlin und in der kaiserl. Bibliothek zu Paris zwei Opern-Manuscripte von A. Scarlatti entdeckt. Die Eine heißt: „La Griselda" (Text von A. Zeno, 1721 im „Theatro Capranica" zu Rom zuerst aufgeführt) und die Andere: „Laodicea e Berenice" vom Jahre 1701.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

L. van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 26. 27. Ouverture zu Fidelio. Op. 72 in E. und Ouverture zu Egmont. Op. 84 in F moll n. 1 Thlr. 21 Ngr.
——— Nr. 30. 31. Romanzen für Violine und Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F n. 15 Ngr.
——— Nr. 71. 72. Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester. Op. 80 — und Rondo für Pianoforte und Orchester in B n. 2 Thlr. 6 Ngr.
——— Nr. 101—103. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 96 in G. — Rondo für Pianoforte u. Violine in G. — und 12 Variationen (Se vuol ballare) für Pianoforte und Violine in F n. 1 Thlr. 12 Ngr.
——— Nr. 209. Meeresstille und glückliche Fahrt für 4 Singstimmen mit Orchester. Op. 112 n. 24 Ngr.
Stimmen-Ausgabe. Nr. 30. 31. Romanzen für Violine u. Orchester. Op. 40 in G. — und Op. 50 in F. n. 1 Thlr.

Leipzig, November 1863.

Breitkopf u. Härtel.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist soeben erschienen und durch jede Musikalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

Johann Sebastian Bach,
Magnificat in D-dur

bearbeitet von

Robert Franz.

Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Ngr. Chorstimmen 15 Ngr.

Soeben sind erschienen:

Marx-Markus, Charles, Op. 8. Mazurka (concertante.) Pièce caractéristique pour Violoncelle avec Piano. Pr. 20 Ngr.
——— „Könnt' ich dich in Liedern preisen." Lied für eine Singstimme (Mezzo-Sopran) mit Violoncelle (oder Violine) und Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

Leipzig, October 1863.

A. Whistling,
C. F. Peter's Sortiment.

Universallexicon der Tonkunst.

Herausgegeben von **E. Bernsdorf.**

Dies Werk ist seit zwei Jahren vollständig (3 starke Bände) erschienen und noch zum Preis von 12 Thlr. 3 Sgr. zu beziehen. Damit es seinen Besitzern nicht veraltet, erscheint jetzt ein Nachtrag, höchstens 1 Thlr. kostend, dessen erster Bogen soeben versendet wird. Der Umschlag dazu enthält ausführl. Anzeige. Jede Musik- und Buchhandlung besorgt das ganze Werk und den Nachtrag.

Offenbach im November 1863.

Joh. André.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

Finsterbusch, R., Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. (Nr. 1. Schilflied: „Auf dem Teich, dem regungslosen" von *Lenau.* Nr. 2. Frühlingsglaube: „Die linden Lüfte sind erwacht" von *Uhland.* Nr. 3. Serenade: „Der Thau steht auf der Rose" von *Mahlmann.* Nr. 4. Das Vöglein: „Es singt ein Vöglein". Nr. 5. Haideröslein: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" v. *Göthe.* Nr. 6. Die bekehrte Schäferin: „An dem schönsten Frühlingsmorgen" v. *demselben.*) Partitur und Stimmen 1 10
— Idem die Chorstimmen einzeln à . . . — 6¼
— 100 Volksmelodien u. 80 Choräle f. Volksschulen zweistimmig bearb. 2. Aufl. n. — 5

Freudenberg, W., Op. 3. Ouverture und Zwischenacts-Musik zu Shakespeare's „Romeo und Julia". Partitur . . . . . 4 —

— Op. 4. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1. Kein Echo! „Es zittert durch die Luft ein Klang" von *F. Dingelstedt.* Nr. 2. Nach Jahren: „Die Mutter lehnt am schattigen Thor". Nr. 3. Frühlingsabend: „Es duften die Lindenbäume. Nr. 4. „O schneller mein Ross" von *E. Geibel.* Nr. 5. Abschied: „Die dunkeln Wolken hingen herab" von *Lenau.* Nr. 6. „Es schien ein Stern" von *C. Siebel.* Nr. 7. Die Zigeunerin singt: „Alter Mann, grauser Mann" von *Bodenstedt*) . . . . . — 27½

Handrock, Jul., Op. 23. Scherzando. Nr. 1. Für das Pianoforte. [Neue Ausgabe] . . . — 12½
— Op. 32. Der Clavier-Schüler im ersten Stadium. Melodisches und Mechanisches in planmässiger Ordnung. Heft 2 . . . . 1 —
— Op. 39. A l'amitié. Grande Valse brillante (Nr. 3) pour Piano . . . . . D. — 17½
— Op. 41. Fleurs du Nord. Polka de Salon pour Piano . . . . . Es. — 15
— Op. 42. Les Perles d'Or. Grande Valse brillante (Nr. 4) pour Piano . . . Es. — 17½
— Op. 44. Une Fleur de Salon. Polka élégante pour Piano . . . . . E. — 12½
— Op. 48. La belle Polonaise. Mazurka de Salon pour Piano . . . . . D. — 12½
— Op. 49. Au Bal masqué. Mazurka pour Piano . . . . . Es. — 15
— Op. 50. La Primavera. Caprice p. Piano C. — 12½
— Op. 51. Scherzando. Nr. 2 f. do. . F. — 12½

Henkel, Heinr., Op. 15. Instructive Clavierstücke angehender mittlerer Schwierigkeit. Heft 2. — 22½

Herther, Franz, Der Abt von St. Gallen. Oper in drei Acten. Partitur . . . . . n. 30 —
— Idem Clavierauszug, vollständig mit Text 6 —

Daraus:

— Idem Ouverture für Orchester. Partitur n. 2 —
— Idem Ouverture f. d. Pfte. zu zwei Händen — 15

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hiezu eine Extrabeilage.

Leipzig, den 4. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
E. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Schumanniana Nr. 10. Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und Jean Paul. — Mendelssohn's Briefwechsel. (Schluß.) — Correspondenz. (Leipzig, Frankfurt a. M., Manchester, Bremen, Zeitz. — Kleine Zeitung (Zeitgemäße Betrachtungen. Tagesgeschichte, Vermischtes). — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

Schumanniana Nr. 10.

Ueber Das und DAS, Dieses und Jenes, Schumann und Jean Paul.

„Dergestalt und also, daß derselbe damit als mit seinem rechtmäßigen Besitz und wohlerworbenen Eigenthum zu schalten und zu walten befugt und berechtigt sein solle und wolle." Das klingt prächtig, voll, klar und deutlich. Wenn aber die Advocaten darüber kommen, so ist des Streits über den Sinn dieser vollönenden Worte kein Ende.

Der gelahrte Professor und Doctor beider Rechte, Samuel Strykius hat ein dickes schweinsledernes Buch geschrieben über die Cautelae, so bei Abfassung derer testamentorum, codicillorum et ceterorum zu beobachten, — und dennoch ward sein eigenes zierlich verfaßtes und wohlerwogenes Testament später als unverständlich für nicht geschrieben erklärt und umgestoßen.

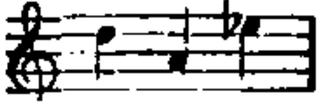
Da lobe ich mir denn doch die Musik, bei der solche Mißverständnisse nicht möglich sind. Wenn eine Lanner'sche Polka aufgespielt wird, so möchte ich den sehen, dem sie nicht in die Beine fährt! Mendelssohn hat Recht, die Worte sind unklar, die Töne sind deutlich.

Seit vier Wochen streiten sich die Leute herum, ob diese Stelle in einer bekannten Rede Krieg oder Frieden bedeute, ob jene Stelle bescheiden und demüthig, oder ob sie trotzig und herausfordernd sei? Wäre dagegen diese Stelle für drei Flöten und eine Solo-Bratsche gesetzt, oder jene Stelle Fortissimo für Trompeten, Posaunen, große Trommel, Pauken, Becken, Triangel und Tamtam, man wüßte sogleich, woran man wäre. Eine „Thronrede ohne Worte", und wenn noch darin gestopfte Hörner mit fernen Trommelschlägen vorkämen, könnte so leicht nicht mißverstanden werden.

Wenn es nun dem gelahrten Stryk und Ihm so ergangen ist, dann darf es freilich nicht Wunder nehmen, daß meine in schlichter Prosa geschriebenen Schumanniana ebenfalls mißverstanden worden sind.

Ich bin Schumannianer, folglich drängte es mich, Schumanniana zu schreiben und sie wo möglich in eine der gelesensten Musikzeitungen zum Abdruck zu bringen. Wie war das aber zu bewerkstelligen, da es doch bekanntlich keine Musikzeitung giebt, die die Schumann'sche Richtung, d. h. das musikalische Centrum vertritt? Ich dachte mir nun: die Neue Zeitschrift für Musik in Leipzig vertritt zwar die äußerste Linke, sie ist aber von Schumann gegründet und wird also noch am ehesten den Schumannianis einen Platz gönnen, wäre es auch nur aus Dankbarkeit gegen ihren Gründer.*) Gedacht — gethan. Nun kommen aber die Mißverständnisse.

Das Aufstecken der Schumann'schen Flagge half mir nichts. Da meine Schumanniana in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen, so mußte ich natürlich ein Neudeutscher sein. Dies war das erste Mißverständniß.

Ich unterschrieb mich mit den Anfangsbuchstaben meines Vor- und Zunamens A. S. und setzte das wohlerworbene Doctor-D voran. Da die Buchstaben DAS lies:  auf meinen Siegelring eingestochen sind und ich mich bereits früher unangefochten mit dieser Chiffre

*) Anmerk. d. Red. Weil einmal von Mißverständnissen die Rede ist, so können wir nicht unerwähnt lassen, daß auch in obigen Bemerkungen sich einige eingeschlichen zu haben scheinen, die wir bei dieser Gelegenheit berichtigen wollen. Unsere Zeitung repräsentirt nicht die äußerste Linke, sie bildet das Centrum, aber sie hat der Ersteren gern auch eine Stelle eingeräumt. Ist ferner dem Hrn. Referenten unbekannt, daß unsere Zeitung Jahre lang überwiegend die Schumann'sche Richtung vertrat, so sehr, daß man ihr damals aus diesem Grunde gerade dieselben Vorwürfe machte, wie später wegen ihrer Anerkennung der neudeutschen Schule. Sie ist Schumann'sches Organ, heute noch ebenso, wie sie es vor 20 Jahren war. Aus diesem Grunde forderten wir ja den Hrn. Ref. auf, seine Artikel zu schreiben. Aber man kann nicht immer nur über eine und dieselbe Sache, einen und denselben Künstler sprechen. Es kommen neue Erscheinungen, die ebenfalls ihre Berücksichtigung verlangen. Das Charakteristische unserer Zeitung ist demnach, daß sie sich nicht in Einseitigkeit verhärtet, daß sie im Gegentheil solcher auf musikalischem Gebiet immer wiederkehrenden Exclusivität vom Anfang an entgegengetreten, daß sie die Erscheinungen in ihrem lebendigen Zusammenhange, in ihrem steten Flusse zu erfassen bestrebt ist. Nicht Dankbarkeit gegen Schumann war es demnach, als wir jene Artikel aufnahmen; es war principielle Anerkennung ihrer Berechtigung.

in derselben Zeitung (vergleiche den Aufsatz über Fr. Lux's Oper „Das Käthchen von Heilbronn" im 27. Bande, Jahrgang 1847, S. 201) unterzeichnet hatte, mir auch Freund Brendel auf Anfrage versicherte, daß diese Chiffre von keinem anderen Mitarbeiter der Zeitung gebraucht werde, *) so war ich naiv genug, mich zur Führung meines Namens für berechtigt zu halten. Das war nun aber meinerseits ein unverzeihliches Mißverständniß. Sebastian Bach (denn Niemand anders darf doch wol sich unterfangen, unter der Chiffre S. B. zu schreiben), erklärt die Chiffre DAS (lies de, a, es) für ein Plagiat, weil Hr. F. Wieck, nicht etwa in dieser Zeitung, sondern in einer 1853 herausgegebenen Brochure, also nach 1847, sich ebenfalls (?) „Das" (lies das) genannt habe. Ich erlaube mir, hierin drei Mißverständnisse in einem Athem zu finden.

In meinen Schumannianis habe ich hin und wieder auf einige von der Schumann'schen Schule erfundene neue Accorde aufmerksam gemacht und meine Freude daran gehabt, daß sie so schön klängen. Dies ist dahin mißverstanden worden, als wäre ich ein unbedingter Lobredner sämmtlicher in den letzten zehn Jahren geschriebenen neuen Accorde, auch der unsinnigsten, übelstklingenden, ohrzerreißendsten.

Ich habe ferner behauptet, daß man durch terzenweises Aufeinanderbauen leitereigener Töne, weil die Octave harmonisch als Verdoppelung nicht mitzähle, höchstens einen Siebenklang oder Terzdecimenaccord zu Wege bringen könne; nebenbei tadelte ich diesen plumpen, reinmateriellen Weg zur Erweiterung und schlug einen anderen, feineren, geistigeren, die Herbeiziehung der Kirchentonarten und deren wechselseitige Verbindung und Befruchtung, vor. (Vergl. Nr. 16 dieser Zeitung vom 18. April 1862.) Jemand nennt mich deshalb kurzsichtig, weil ich nicht dabei an die chromatischen „Vorschläge von unten und oben" (soll wol heißen Vorhalte) gedacht habe, mit deren Hülfe sich selbst Zwölftklänge bilden ließen! Ei, ei, mein Herr Kurzsichtigster, wer hat denn jemals die chromatischen oder unharmonischen Töne zu den leitereigenen gerechnet? Ich überlasse Ihnen gern die Neubildung von Quadradecimal oder Quindecimal-Accorden; soviel kann ich Ihnen aber versichern, Sie mögens mir nun glauben oder nicht, daß mir ein Dreiklang, wenn er sonst nur gut klingt, lieber ist, als alle neumodischen Fünf-, Sechs- und Siebenklänge, wenn sie schlecht klingen.

Ein anderer, mir indessen wie es scheint wohlwollender, Kritiker hat mich sogar bei lebendigem Leibe fortsetzen zu sollen geglaubt, — wobei mir beiläufig die Zelter'sche Anekdote vom unterbrochenen Jungfernkranz einfiel. Meine Schumanniana sind aphoristische Herzenserleichterungen, sie beanspruchen keine Vollständigkeit. Wenn ich darin bisher nur Ritter, Kirchner, Bargiel und Brahms besprach, Raff und Joachim beiläufig erwähnte, so geschah es, weil mir gerade das Herz am vollsten war; und überdies bilden auch die genannten dii majorum gentium den Kern, das innerste Centrum der Schumann'schen Schule, unter welchem freilich etwas ungenauen Ausdrucke ich, wie der Leser weiß, das justo milieu in der nach-Beethoven'schen Musik verstehe. Zu dieser Schule rechne ich noch J. N. Grimm, Reinecke, Grädener, Gurlitt, L. Ehlert, Alb. Dietrich, Radecke, Fr. Wüllner, Heinr. v. Sahr, H. Levi, Ad. Jensen und so manche andere erfreuliche Talente. Alle diese stehen aber theils rechts, theils links von dem eigentlichen Kerne des Mittelpunkts; außerdem besitze ich von ihren Werken immer nur einzelne. Ich fühlte mich daher nicht veranlaßt, sie zu besprechen, da bekanntlich eine lückenhafte Kenntniß nicht zu einer richtigen Beurtheilung eines Künstlers befähigt. Was nun den zuletzt erwähnten Ad. Jensen betrifft, so kenne ich von ihm die Liederhefte Op. 1, 4 und 11, Innere Stimmen Op. 2, den Walzer Op. 3, Phantasiestücke Op. 7, Romantische Studien Op. 8, und die durch Brahms nachgebildeten Stücke für weiblichen Chor, Hörner und Harfe Op. 10. Vieles von diesen Sachen spricht mich außerordentlich an, wie die einfachen seelenvollen Lieder 1 und 2 in Op. 1 und einzelne Stücke aus den Claviersachen, Anderes läßt mich dagegen vollständig kalt; oft aber auch, wenn Jensen überschwänglich in den seltsamsten Harmonien wühlt, wenn er ruhelos von einem Septimenaccord in den anderen übergeht, wenn er Gespreiztes, Uebertriebenes, Hohles, Gesuchtes aneinander reiht, dann werde ich so mißmüthig, so unzufrieden, so übelgelaunt, daß ich fühle, wie wenig unsere „inneren Stimmen" sympathisiren, das aufgeschlagene Jensen'sche Heft wieder bei Seite lege und Bach, Beethoven, Schumann oder Brahms aufschlage, die mich denn bald wieder in das gehörige Gleichgewicht bringen. Und dies dürfte für mein „Mißverständniß", Jensen in den Schumannianis bisher nicht erwähnt zu haben, einen leidlich triftigen Grund abgeben.

Der geneigte Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, wird schon gemerkt haben, worauf es mir eigentlich ankam. Ich wollte alle diejenigen Leser, die sich nicht für Schumann und Schumanniana interessiren, durch weitschweifige und langweilige Aufzählung der mir bei Veröffentlichung der Schumanniana widerfahrenen kleinen Leiden und Mißverständnisse weg ärgern. Es ist mir gelungen. Wir sind jetzt unter uns Schumannianern. Zuerst also meinen Dank für das beifällige Kopfnicken, welches Ihr bisher meinen ephemeren Aphorismen gezollt, für die mündlichen und schriftlichen Freimaurerhändedrücke, die Ihr mir gegeben, für die Schumann'schen Reliquien, die Ihr mir freundlichst mitgetheilt habt. Ich nehme weiter keine Verdienste in Anspruch, als der Erste gewesen zu sein, der aus vollster Ueberzeugung, cum organo pleno, ausgesprochen hat, was schon in Eurer Aller Herzen lebte oder schlummerte. Jetzt aber erfordert die Pflicht der Dankbarkeit, daß ich mit Veröffentlichung der mir mitgetheilten Schumann'schen Manuscripte nicht zurückhalte. Den Anfang möge eine kleine aus zwei Briefen bestehende Correspondenz Schumann's bilden. Die Veranlassung zu dieser Correspondenz, wie sie mir von dem jetzigen Besitzer derselben mitgetheilt worden, war folgende:

Ein junger Candidat, Herr J. N. aus T., welcher bei seinen Lebzeiten ein eifriger Musikfreund war, Schumann aber wahrscheinlich nur aus dem Jugendalbum und den Kinderstücken kannte und im Uebrigen, wie es scheint, keine Ahnung von dessen Gemüthstiefe und Genialität hatte, wandte sich Anfang September 1851 an Schumann und bot ihm einen Operntext „Beatrice" an. „Der Text", so schreibt er an Schumann, „sei von der üblichen Form etwas abweichend, von vornherein musikalisch; die Handlung schreite schnell vorwärts, werde nirgends durch eine überflüssige Nummer aufgehalten und gehe ganz und gar auf der Bühne vor sich, so daß es zum Verständniß derselben keiner Ohren, sondern nur der Augen bedürfe; das Recitativ sei möglichst vermieden, Ensemblesätze herrschten vor, die Chöre träten ebenfalls handelnd auf, sie und die vier Hauptpersonen seien charakteristisch von

*) Hr. Fr. Wieck hat in unserer Zeitung stets unter seinem Namen geschrieben. D. Red.

einander gehalten, dem Componisten hinlänglich Gelegenheit zur Anbringung von Tonmalereien gegeben." Ich führe dies Alles wörtlich an, weil sich die Antwort Schumann's darauf bezieht. Sie lautet:

Düsseldorf, den 10. September 1851.

Hochgeehrter Herr,

Ihr Brief hat mir viel Freude gemacht. Mit allem, was Sie über Oper und Operntextwesen schreiben, bin ich einverstanden. Aber die Zeiten sind schlimm, d. h. die Theaterdirectionen und das Publicum. Indeß was kümmert der äußerliche Erfolg, wo es sich um viel Höheres handelt. Senden Sie mir denn Ihren Text und haben nochmals Dank für Ihr freundliches Anerbieten.

Ihr

ergebenster
Robert Schumann.

Ein böser Dämon trieb nun unseren jungen Candidaten, sich nicht am Textschreiben zu begnügen, sondern auch dem Meister der Töne den Text lesen zu wollen. Hätte er dies unterlassen, so besäßen wir neben „Genoveva" vielleicht jetzt eine „Beatrice". Er schreibt an Schumann zurück: „Ich habe irgendwo gelesen, daß Sie einige recht schlimme enthusiastische Freunde in Düsseldorf hätten, die Ihnen immer riethen, so absonderlich wie möglich zu schreiben", und redet ihm denn ernstlichst zu, dem Romantismus zu entsagen, niemals die Harmonie über die Melodie zu erheben, nicht hundert Jahr vorauszueilen, sondern höchstens zehn Jahr, damit ihm der Troß folgen könne", immer hübsch klar und allgemeinverständlich und in classischer Form zu schreiben. Horaz, Virgil, Corneille, und von den Neuern der damals gerade mit „Amarante" Aufsehen erregende Oscar von Redwitz, werden als classische Muster aufgestellt, „weil sie das, was sie zu geben vermochten, so gering es auch immer gewesen, in einer vollendeten Form gaben", während der viel reichere Jean Paul, wenn erst seine Gedanken von späteren Dichtern in eine schöne classische Form gebracht wären, nur noch als historische Curiosität gelten würde, wie das schon mit Rabelais eingetroffen. Kurzum unser Candidat läßt es sich nicht nehmen, einen Versuch zur Bekehrung des romantischen Schumann zu einem classischen Mendelssohn zu machen, und bringt für seine Ansicht ungefähr dieselben Argumente vor, die noch heutigen Tages die musikalischen Zeitungen der stabilen Richtung gegen jeden Fortschritt in der Harmonie, gegen jede Erweiterung der Form anführen. Schumann nahm diese gutgemeinte, aber übelangebrachte Vorlesung des jungen Mannes gewaltig krumm und sandte ihm umgehend seinen Text zurück, begleitet von folgender Zurechtweisung:

Düsseldorf, den 22. September 1851.

Geehrter Herr!

Wenn ich Ihnen für die Bereitwilligkeit, mit der Sie mir Ihre Arbeit mittheilten, verbunden bin, so muß ich mich dagegen gegen den anderen Theil Ihres Schreibens verwahren, der mir, Ihrer und meiner Stellung nach, wie eine anmaßliche Ueberhebung erscheint. Wie kommen Sie, der Sie der Welt noch keine Probe künstlerischer oder kritischer Befähigung gegeben, wie kommen Sie dazu, einem Manne, der wenigstens einige kleine geliefert, Verweise zu ertheilen, wie man sie Anfängern giebt? Haben Sie Sich dies nicht überlegt? Was Sie mir da schreiben, das war mir schon vor dreißig Jahren nichts Neues, das habe ich schon vor zehn beinahe meinen Eleven am Leipziger Conservatorium docirt.

Und sollten Ihnen meine Compositionen, namentlich die größeren, nicht hier und da beweisen, daß ich einige Bekanntschaft mit Meistern gepflogen habe? Bei diesen weiß ich, und wußte ich mir immer Raths zu erholen, beim einfachen Gluck, beim complicirteren Händel, beim complirtesten Bach! Studiren Sie nur namentlich den Letzteren, und es wird Ihnen die Complicirteste meiner Arbeiten noch einfach genug vorkommen. Sollte Ihnen auch das nicht aus meiner Musik klar geworden sein, daß es mir noch um etwas anderes zu thun, als Kinder und Dilettanten zu amüsiren? Als ob es nur eine, zwei Formen gäbe, in die sich alle geistigen Gebilde schmiegen müßten, als ob nicht der Gedanke seine Form von selbst mit auf die Welt brächte? Als ob nicht jedes Kunstwerk einen anderen Gehalt haben müsse, und mithin auch eine andere Gestalt! Also, ich gebe Ihnen Hrn. O. v. Redwitz hundertmal hin für Jean Paul, und Shakespeare ist mir noch lieber.

Das ist es, was ich Ihnen auf Ihr in Ton und Inhalt beleidigendes Schreiben zu antworten habe. Es kann mir deshalb nicht einfallen, auf eine Arbeit einzugehen, die am wenigsten durch sogenannte „Einfachheit" zu bezwingen wäre, wenn der Stoff auch sonst zeitgemäßer wäre, als er mir es nicht erscheint. Auf einige musikalische Donnerschläge müßten Sie Sich in der „Beatrice" jedenfalls gefaßt machen, auch wenn Sie der simpelste Tonsetzer in Angriff nähme.

Ergebenst
R. Schumann.

Hiermit endigt dieser kleine, aber inhaltsschwere Briefwechsel. Ueber die in demselben berührten ästhetischen Fragen wird wol so lange gestritten werden, als es — Menschen giebt d. h. Wesen, die zugleich Gefühl (Phantasie) und Verstand (Kritik) besitzen. Je nachdem beim Einzelnen der Verstand oder das Gefühl überwiegt, wird er diese Fragen so oder so beantworten. Glücklich der, bei welchem, wie es bei Schumann der Fall war, beide Gegensätze sich die Waage halten. Nur über die so nahe liegende Vergleichung Schumann's mit Jean Paul möge mir der geneigte Leser zum Schluß noch wenige Worte erlauben. Zuerst rücksichtlich der Form.

Während Jean Paul durch seinen springenden, in allen Farben schillernden Styl, durch seine einschachtelungsextravaganzlichen Aufeinanderpfropfungen und indem er uns an der Kette des Humors über einem gelinden Feuer abwechselnd herab und dann halbgeröstet wieder hinaufzieht, kurzum, während Jean Paul durch seine nahezu häßlich zu nennende Form anfänglich reizt, in der Folge aber unseren form- und ordnungsliebenden Geist nicht befriedigt, ja sogar abstößt, so bieten dagegen Schumann's Composition durchgängig, oder doch nur mit den allerseltensten Ausnahmen, *) eine klare, übersichtliche Form, einen regelrecht gegliederten Bau dar, und sind deshalb geeignet, uns auf die Dauer einen ungetrübten Genuß und eine vollkommene Befriedigung zu gewähren.

Sind nun, Schumann und Jean Paul rücksichtlich der Form durchaus verschieden, so haben sie dagegen im Inhalte eine nicht zu verkennende Aehnlichkeit; beide strotzen von Hu-

*) Anmerkung. Zu diesen Ausnahmen rechne ich beiläufig Estrella im „Carneval" Op. 9, wo für mein Gefühl nach dem siebenten Tacte ein Tact mit dem C dur-Accorde, sowie das Wiederholungszeichen und die Bezeichnung prima und seconda fehlt. Freilich kann man bei einem Humoristen niemals wissen, ob ein anscheinender Fehler nicht etwa geradezu beabsichtigt worden. Für den vorliegenden Fall wenigstens liegt die Erklärung nahe, daß Schumann durch die erwähnte Unordnung, mehr humoristisch, als höflich, einen Mangel Estrella's habe andeuten wollen.

mor, beiden wohnt dieselbe Tiefe, Innigkeit, Wahrheit und Heiligkeit des Gefühls inne. Wenn nun aber Jean Paul in seinen Romanen, diesen „mit Düngersalz gefüllten Treibscherben der Phantasie", berauscht über die blühende Erde schweift, und mit Sternen spielt, wie ein Kind mit Blumen, wenn er versucht, „die Abendröthen und Regenbogen, die Lilienwälder und Sternensaaten, die rauschenden und plätschernden Gewitter und all das Feuerwerk der Tiefe und Höhe" zu schildern, wenn er das Unaussprechliche und Allerheiligste in Worten zu offenbaren unternimmt, so mußte sein Unternehmen scheitern; weil er sich im Arbeitsstoffe vergriff; nicht Worte, sondern Töne hätte er als Mittel der Darstellung wählen sollen. Schumann dagegen dichtete in Tönen, und deshalb konnte es ihm gelingen, das Innerste, Heiligste und Tiefste zur deutlichen und schönen äußeren Gestaltung zu bringen, denn nur der Musik, nicht aber der Poesie, ist es vergönnt, das Unsägliche zu sagen. DAS.

Mendelssohn's Briefwechsel.

(Schluß.)

Es ist auffällig, in dem ganzen Briefwechsel viele Künstlernamen von größter Bedeutung nicht ein einziges Mal erwähnt zu finden. So sind z. B. Schumann, Franz, Wagner u. A. gar nicht genannt. Anzunehmen, daß Mendelssohn nicht auch diese Männer in das Bereich seiner vertraulichen Mittheilungen gezogen habe, ist kaum zulässig. So bleibt nur die Vermuthung übrig, daß viele Briefe aus persönlichen Rücksichten der Oeffentlichkeit entzogen worden sind. Wir können ein solches Verfahren in der Hauptsache nur billigen. Sind doch derartige Veröffentlichungen, wenn sie nicht von dem Autor ausdrücklich dafür von Haus aus bestimmt sind, oder wenigstens durch testamentarische Verfügung erfolgen, von dem Vorwurf einer gewissen Indiscretion immer nicht ganz frei zu sprechen. Um so mehr haben wir zu bedauern, daß die Kritik der HH. Herausgeber nicht auch eine Stelle über Liszt getroffen hat, wo sich Mendelssohn über dessen erstes Auftreten in Leipzig ausspricht, eine Stelle, die in solcher Vereinzelung und ohne daß sie ihre Ergänzung durch offene Mittheilungen über alle anderen Zeitgenossen von hervorragender Bedeutung findet, nicht ganz am Ort ist. Was Mendelssohn sagt, erscheint von dem damaligen Standpunct aus nicht auffällig. War doch dies in jener Zeit eine ziemlich weitverbreitete Ansicht, und auch unsere Zeitschrift enthält in früheren Jahrgängen mehrfach ähnliche Urtheile. Da jedoch dieser Briefwechsel bei der Popularität Mendelssohn's zum Theil auch einem Publicum in die Hände kommt, welches durchaus ohne selbstständiges Urtheil ist, so bedauern wir den Anlaß zu erneuten Irrthümern, die passender und tactvoller vermieden worden wären. Mendelssohn selbst, so wie wir ihn früher kannten und noch mehr aus diesem Briefwechsel kennen gelernt haben, wäre der Erste gewesen, seine unrichtige Ansicht später zu corrigiren.

In ausführlicher Weise wird alles Das besprochen und mittgetheilt, was bei der Errichtung des Leipziger Conservatoriums zu erwägen war. Bemerkenswerth ist zunächst ein Brief an den damaligen Kreisdirector Hr. v. Falkenstein, S. 227, worin der Plan motivirt und zugleich näher erläutert wird. Mendelssohn kommt auf ähnliche Ideen häufig zurück, da auch die von Berlin aus an ihn ergangene Anforderung um Uebernahme einer ähnlichen Stellung ihm oft Veranlassung dazu giebt. Doch tragen die Unterhandlungen mit Berlin im Ganzen einen ziemlich unerquicklichen Charakter, so sehr der gute Wille, der Beide beseelt, anzuerkennen ist. Es war indeß nicht möglich in Bezug auf die rein künstlerischen Aufgaben sich vollkommen zu verständigen.

Ein sehr treffendes Urtheil über Berlin und Leipzig findet sich bei dieser Gelegenheit in einem Briefe an einen Freund in London:

„Noch ein curioses Mißverständniß ist in Hinsicht des Vergleichs der beiden Städte Leipzig und Berlin. Du glaubst, und dasselbe haben mir mehrere Hiesige und Auswärtige gesagt, hier in Leipzig sei die Bequemlichkeit, das Hausvaterleben, die Abgeschlossenheit, dort das öffentliche Wirken in und für Deutschland, die Thätigkeit für Andre u. s. w. — Es ist wahrhaftig gerade umgekehrt. Eben weil ich so ungern schon jetzt eine Sinecur mir aufhängen ließe, eben weil mir jenes öffentliche Wirken, zu dem Du mich damals triebst, und das mir selbst nothwendig schien, nach und nach lieb geworden ist, eben weil an dergleichen in Berlin nicht zu denken ist, — deshalb gehe ich ungern dahin. Dort sind alle Bestrebungen Privatbestrebungen, ohne Widerhall im Lande, und den haben sie hier, so klein das Nest auch ist. Wegen des Ruhiglebens habe ich mich nicht hieher nach Leipzig gesetzt, im Gegentheil empfand ich das Bedürfniß darnach, weil es mir gar zu arg und bunt hier wurde. Dafür habe ich manches erreicht und gelernt, was sich nur so erreichen und lernen ließ, und bin nicht faul dabei gewesen; habe auch, glaube ich, in Deutschland bei meinen Landsleuten bessern Fuß gefaßt, und mehr Zutrauen gewonnen, als ich vielleicht mein Lebenlang in Berlin gethan hätte, und das ist doch auch was werth."

In derselben Weise verbreitete sich seine Popularität in England. So schreibt er im Jahre 1842 von London aus an seine Mutter:

„Die Leute machen diesmal einen solchen Scandal mit mir, daß ich ganz verblüfft davon bin; ich glaube sie haben 10 Minuten lang geklatscht und getrampelt nach dem Concert, und die Hebriden mußten wiederholt werden. Die Directoren geben mir nächste Woche ein diner in Greenwich, da wollen wir in corpore die Themse herunter fahren, und speeches machen; sie sprechen davon, die Antigone in Coventgarden aufzuführen, sobald sie eine ordentliche Uebersetzung kriegen können. — Neulich komme ich in ein Concert in Exeter Hall, wo ich gar nichts zu thun hatte, schlendere ganz pommadig mit Klingemann hinein, — es war schon in der Mitte des ersten Theils, — ein Stücker 3000 Personen gegenwärtig, und wie ich eben in die Thüre trete, fängt ein Lärmen und Klatschen und Rufen und Aufstehen an, daß ich erst gar nicht glaubte, es gälte mir; dann aber merkte ich es, als ich an meinen Platz kam, und Sir Robert Peel und Lord Wharncliffe ganz nahe bei mir hatte, und sie mit applaudirten, bis ich Diener machte, und mich bedanken mußte. — Ich war höllisch stolz auf meine Popularität in Peel's Gegenwart; als ich nach dem Concerte wegging, brachten sie mir wieder ein Hurrah. —

Ein höchst erfreuliches Zeugniß seiner Sorgfalt auch in praktischen Dingen, seiner menschlichen Theilnahme, giebt eine Eingabe an den Leipziger Stadtrath zur Aufbesserung der Gehalte der Leipziger Orchestermusiker.

Schließlich seien noch einige sehr gewichtige, zugleich charakteristische Aussprüche angeführt.

Eine vortreffliche Bemerkung findet sich u. A. in einem Briefe an C. Eckert in Paris.

„Man weiß wirklich nicht, welches von beiden" (d. h. ob Talent oder Charakter) „man in der jetzigen Zeit für wichtiger halten soll: ohne Talent gehts nicht; aber ohne Charakter auch eben nicht; das sieht man ja Tag für Tag an den schönsten Talenten, die alle Erwartungen erregten, und doch Nichts zu Stande bringen."

Ein anderes Mal schreibt er:

„Daß mir der König wieder einen neuen Titel gegeben hat, macht mich fast verlegen; ich möchte nicht gerne zu den Jetzigen gehören, die mehr Ehrenstellen besitzen, als sie gute Noten geschrieben haben, und doch kommt es nun bald so heraus; wenigstens weiß ich noch zu wenig, was ich für Alles das in Erwiederung werde leisten können. Indeß habe ich es ja nicht gesucht, und da kann man mir es schon nachsehen; abschlagen läßt sichs ja doch nicht, und freuen thut Einem die Ueberschätzung auch, weil sichs doch bei Gelegenheit durch Unterschätzung wieder einbringen läßt.“

In einem Briefe an Berhulst, der ihm Compositionen zur Durchsicht gesandt hatte, heißt es:

„Wenn es Ihnen so geht, wie mir, so können Sie über neue Arbeiten nichts Lieberes hören, als wenn Ihnen Einer sagt, daß Sie Fortschritte darin gemacht haben, und das scheint mir aus den Sachen, die Sie mir jetzt gesandt haben, durchgängig hervorzutreten. — — Das ist eben eins der Geheimnisse des fleißigen, ehrlichen Schaffens, daß man über das weniger Gelungene nicht verzweifelt, und über das mehr Gelungene sich nicht erhebt.“

So viel, um nur einigermaßen den reichen Inhalt dieser Sammlung zu veranschaulichen. Dieselbe hat einen Absatz gefunden, wie er auf musikalischem Gebiete höchst selten ist, (seit dem Erscheinen der ersten Ausgabe sind in kürzester Frist mehrere neue Auflagen veröffentlicht worden). Es erklärt sich dies daraus, daß auch das große nicht musikalische Publicum an der Lecture sich betheiligt hat. Trotzdem durften diese Auszüge nicht zu kurz gehalten werden, da eine Erscheinung von kunsthistorischer Wichtigkeit uns vorliegt. Es darf dieselbe Niemand unbeachtet lassen, auch bei nur einigem Interesse für Musik.

Ich war bemüht, durch meine Auszüge ein möglichst vollständiges Bild des Charakters und der Geistesrichtung Mendelssohn's zu geben. Künstler und Mensch gewinnen in gleichem Grade dadurch, und neue bisher minder gekannte Seiten treten ans Licht. Nachdrücklichst zu betonen ist insbesondere der Umstand, daß den conservativen Elementen seines Charakters gegenüber die Seite freisinnigen Fortschritts gleichsehr vertreten ist.

Beigefügt ist dem Buche ein Verzeichniß sämmtlicher Compositionen Mendelssohn's, welches J. Rietz bearbeitet hat. Ein Inhaltsverzeichniß dagegen ist zu vermissen. Der Mangel desselben erschwert das Nachschlagen außerordentlich.

Correspondenz.

Leipzig.

Das dritte Concert des Musikvereins Euterpe am 17. d. M. brachte uns Kammermusik-Aufführungen durch die HH. Ehrlich und die königl. preuß. Kammermusiker De Ahna und Espenhahn aus Berlin. Vor Allem glauben wir bemerken zu müssen, daß es uns schien, als ob der Saal der Buchhändlerbörse den Klang der Streichinstrumente in den Trios, den hellen Metallsaiten-Tönen des Flügels gegenüber, etwas beeinträchtige. Wahrscheinlich ist es wenigstens, daß den Ausübenden das gegenseitige Verhältniß der respectiven Tragkraft ihrer Instrumente in dem für sie noch neuen Raume nicht klar genug gewesen sein müsse*). Das Pianoforte dominirte zu sehr über seine Collegen. Trotz dieser Hindernisse zündeten die Ausführungen bei unserer Zuhörerschaft und rief eine jede der vorgeführten Nummern ungetheilten lebhaftesten Beifall hervor. Die Soirée begann mit dem B dur-Trio (Op. 52) von A. Rubinstein, welches, obschon, mit vorzüglicher Auffassung vorgetragen, zwar einen neuen Beweis von der reichen Begabung, aber auch von einer gewissen Nonchalance des Componisten im Ausarbeiten lieferte. Außer sehr vielem Frischen, Selbständigen enthält das Werk auch manches schon oft Dagewesene. Hin und wieder kommen (wie z. B. im Trio des Scherzos) eingeschaltete Passagen vor, welche ersichtlich nur als Lückenbüßer erscheinen, und demnach der Einheit des Ganzen störend entgegentreten. Die Streichinstrumente hat Rubinstein zu stiefmütterlich im Verhältnisse zum Pianoforte behandelt, und die ungenügende Wirkung jener in den mittleren und tiefen Lagen bei Fortestellen nicht berücksichtigt. Die Beethoven'sche Romanze für Violine (G dur), welche Hr. De Ahna mit Pianofortebegleitung (von Musik-Dir. Blaßmann ausgeführt) vortrug, gab Ersterem Gelegenheit, sein poetisches Auffassungstalent und die innere Wärme als Hauptfactoren seines Spiels zur vollkommenen Geltung zu bringen. Hr. Ehrlich führte hierauf die Bach'sche Toccata (in D moll) mit außerordentlich feinem Geiste und zwar moderner, jedoch sehr geschmackvoller und keineswegs unpassender Abwechselung der Klangfarben aus. Die Octavenfertigkeit seiner linken Hand kam ihm dabei glücklich zu statten. Dürfen wir auch nicht behaupten, daß seine Technik, respective die Reinheit seines Spiels, eine vollendete, über alle Bemerkungen erhabene sei, so ist es doch gewiß, daß man gerne die kleinen materiellen Unebenheiten, ja selbst den etwas trockenen Ton des Bechstein'schen Flügels über des Künstlers tief durchgeistete Wiedergabe der Compositionen vergaß. Die Variationen (D dur) für Violoncell und Pianoforte von Mendelssohn sprachen uns weniger befriedigend an, da der etwas dünne Ton des ersteren Instrumentes den Vortrag Hrn. Espenhahn's nicht zur vollen Geltung kommen ließ. Den Glanzpunct der Soirée bildete das Trio von Beethoven in B dur, in welchem, beiläufig bemerkt, Hr. Ehrlich den Clavierpart auswendig executirte. Die Wiedergabe dieses Werkes durch die genannten Künstler wich zwar in Manchem von der traditionellen Auffassung ab, verfehlte aber keineswegs einen nachhaltigen äußerst günstigen Eindruck hervorzubringen, demzufolge stürmischer Applaus und Hervorruf einen würdigen Schluß dieses Abends bildeten.

Am 20. d. M. führte der Riedel'sche Gesangverein in der Thomaskirche Händel's Oratorium „Israel in Egypten“ auf. Laut einer Anzeige im Programme lag der Anordung im Ganzen die Original-Partitur zu Grunde, und waren alle ursprünglich nicht vom Componisten herrührenden Recitative weggelassen. Jedoch wurde ein Händel'scher Original-Psalm für Sopran (nach dem Chore „Aber mit seinem Volke“) eingelegt, um den ununterbrochen beschäftigten Chorsängern Erholung zu gönnen, so wie, aus gleichem Grunde drei Chorsätze nebst einem mit ihnen zusammenhängenden Duette ausgelassen werden mußten. Die Soli befanden sich in den Händen der Damen: Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak und der HH. Schild, Hof-Opernsänger Weiß aus Dresden (Baß I) und Scaria, vom hiesigen Stadttheater (Baß II). Hr. Schild trug mit frischem, sonorem Organe seine Partie recht lobenswerth vor. Hr. Scaria befriedigte durch den prachtvollen Ton seiner Stimme. Frl. Lessiak schien uns diesmal etwas unwohl oder zu sehr angegriffen zu sein. Im Gesange der Frau Dr. Reclam sind die immer noch starke und volle Stimme und die sichere Intonation hervorzuheben. Das Organ des

*) Auch im Gewandhaussaale fällt es bei Quartett- oder Trio-Aufführungen den Executirenden, selbst wenn sie schon mit der Akustik des Saales vertraut geworden sind, sehr schwer, ihr Spiel in das erforderliche Gleichgewicht zu bringen. Eine Meinung, welche alle musikalischen Autoritäten Leipzigs theilen, und von welcher nur der Verfasser eines kürzlich im „Leipziger Tageblatte“ erschienenen Artikels mit kategorischer Weisheit geradezu das Gegentheil behauptet.

Hrn. Weiß trat im Duett mit Hrn. Scaria etwas zurück, was jedoch seiner sonstigen Tüchtigkeit nicht Eintrag that. Die Chöre wirkten vortrefflich, sowol durch die frischen Stimmen, als auch durch die seltene Präcision in Auffassung und Ausführung ihrer so schwierigen und anstrengenden Partien. Im Orchester betheiligten sich unsere besten Kräfte, (u. A. die HH. David und Dreyschock) und unterstützte dasselbe die Singstimmen im Ganzen recht vorzüglich — — wir würden gerne sagen untadelhaft, wenn nicht einerseits die Oboen ein paar Mal uns etwas unangenehm berührt hätten, anderseits aber sogar eine erste Geige zur Unzeit vorlaut geworden wäre. Die Orgelbegleitung (vortrefflich ausgeführt von Hrn. Thomas) war die von Mendelssohn arrangirte. Sie machte sich gar prächtig und entsprach vollkommen Händel's herrlichem Tonwerke, obschon Felix Mendelssohn, der in unserer letzten Nummer mittgetheilten, vom Concert-Referenten eines hiesigen Blattes neuerdings aufgestellten Theorie zuwider, weder „ein Schüler des Meisters", noch „vom demselben mit einer solchen Bearbeitung beauftragt" gewesen war. —

In der zweiten Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, am 21. Novbr. brachten die HH. Concert-M. R. Dreyschock, Röntgen, Hermann und Luebek zuerst das Quartett in Cmoll (Op. 17) von Rubinstein, und sodann mit H. Hunger das nachgelassene Quintett von Mendelssohn (in Bdur) zu Gehör. Die Ausführung, obschon sie zu Zeiten etwas schwankte, durfte gleichwol als eine gelungene zu bezeichnen sein. Das Rubinstein'sche Werk trägt dieselben Vorzüge und Schwächen, welche überhaupt die Compositionen dieses Tonmeisters kennzeichnen, nämlich: Reichthum der Gedanken neben Mangel an reiflich überlegtem, planmäßigem Ausarbeiten. Mendelssohn's Quintett ist unstreitig eine seiner lieblichsten Schöpfungen dieses Genres. Im zweiten Theile trug Frl. Louise Hauffe mit den HH. Dreyschock, Hermann und Luebek das Esdur-Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Schumann (Op. 47) vor, und erzielte reichlichen Beifall. Die junge Künstlerin besitzt in der That recht hübsches Talent und ist besonders ihr guter, fester Anschlag zu loben.

Am 23. November wurde im hiesigen Stadttheater zum ersten Male Byron's „Manfred" mit der Musik von Schumann aufgeführt. Die Theaterdirection hat sich dadurch ein unstreitiges Recht auf die Anerkennung des Publicums erworben. Die scenische Darstellung dieses Stückes mit musikalischer Interpretation ist eine der interessantesten Novitäten, welche unser Theater seit längerer Zeit gebracht hat. Demzufolge war das Haus bis auf den letzten Platz besetzt. Die Entstehung des Byron'schen Dramas fällt in die Jugendzeit des Dichters. Ersichtlich angeregt durch die Großartigkeit des Göthe'schen „Faust", und unter dem Einflusse des philosophischen Zwiespalts in seinem eigenen Geiste — welcher auch späterhin den Dichter nie verlassen zu haben scheint, und zum Theil wol aus der Art und dem Wesen der damaligen akademischen Lehrmethode in England hervorgegangen sein mag — wollte Byron das Zerwürfniß eines über das gewöhnliche Geschlecht der Sterblichen erhabenen Menschen mit der Natur, mit der Welt und vor allem mit sich selbst schildern. Trotz vieler aus jugendlicher Geistesunreife hervorgehender Mängel enthält das Drama doch so Manches, was philosophisch tief und psychologisch wahr ist, und ergreift dasselbe beim Lesen mit unaussprechlicher Macht unser Gemüth. Auf der Bühne dagegen schien es uns viel von diesem geistigen Erregen zu verlieren. Der Mangel an all und jeder eigentlichen Handlung läßt so recht die Monotonie der zu vorherrschenden und stets sich ähnelnden Reflexionsmonologe hervortreten. Bei sobewandten Umständen dürfte allenfalls dem Darsteller — und erwiese sich derselbe auch einem Ludwig Devrient, Charles Kean oder Lecain ebenbürtig — hin und wieder es gelingen, in einzelnen Momenten den Zuschauer zu ergreifen, — der Totaleindruck aber muß und kann nur ein matter, und bekennen wir es offen, ein langweiliger sein. Am meisten wäre wol noch als dramatisch wirkungsvoll der zweite Aufzug (Manfreds Erscheinen in Arimans Reiche) zu bezeichnen. Die Ausführung von Seiten der Darsteller ist verhältnißmäßig eine recht gelungene zu nennen. Unser eigentliches Interesse concentrirte sich jedoch auf die herrliche Musik von Schumann. Der Componist scheint in der Ouverture sich den Schmerz des inneren Seelenzerwürfnisses, den „großen Weltschmerz im Menschen unserer Zeit" hauptsächlich zum Vorwurfe genommen zu haben, und führt uns denselben mit den treffendsten Umrissen und meisterhafter Handhabung packenden Colorits vor. Schon das Hauptmotiv (in den Violinen auftretend) an und für sich spricht so ganz und gar das tiefste, verzweifelndste Seelenleiden aus. Wie so ruhe- und würdevoll, wie so erhaben tritt uns der Gesang der Naturgeister entgegen? Die Soli wurden anerkennenswerth von Frl. Karg und Hrn. Scaria vorgetragen. Die Chöre, obschon recht lobenswerth ausgeführt, waren jedoch zu schwach an Stimmenanzahl besetzt, um zur vollen Geltung zu kommen, um so mehr, als die, hinsichtlich der Akustik mangelhafte Bühneneinrichtung den Gesang hinter der Scene um mehr wol als die Hälfte seiner Klangkraft beeinträchtigt. Der Chor der bösen Geister auf der Scene selbst machte schon mehr Eindruck auf die Zuhörer, obschon er eigentlich an Hoheit der Erfindung dem ersteren nachsteht. Die Entreacts und Nachspiele erfuhren leider öftere Nichtachtung von Seiten eines großen Theils des Publicums: während der Ersteren wirkte zeitweises Kommen und Platznehmen, während Letzterer voreiliges Beifallklatschen sehr störend. Die Leistungen des Orchesters verdienten — mit sehr geringen Ausnahmen an einigen Stellen (und zwar abermals der Blasinstrumente) unsere aufrichtigste Anerkennung.

Das siebente Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, welches am 26. November stattfand, kann mit Recht zu den besonders interessanten dieser Saison gezählt werden. Den Anfang machte eine Novität: Symphonie (Nr. 2) von S. Jadassohn, unter dessen eigener Leitung. Die Ausführung war untadelhaft. Das Werk bekundet vor Allem nicht gewöhnliche, geistreiche Handhabung der technischen Compositionsmittel und viel Geschick zu effectvoller Instrumentirung. Zu welcher Schule, wie man zu sagen pflegt, dasselbe vorzugsweise sich hinneige, ließ sich indeß schwer feststellen; am füglichsten würde man diese Tondichtung als eine durchaus eklektische bezeichnen können, denn wir hörten Weber'sche und Mendelssohn'sche, wie Schumann'sche, hin und wieder auch Meyerbeer'sche, sogar Wagner'sche Wendungen, ja auch Stellen aus Nicolai's „Lustigen Weibern" heraus. Im Ganzen jedoch macht sich das Werk ganz hübsch; der erste Satz bekundet eine gewisse Frische, etwas Kräftiges, Anregendes; das Adagio ist recht seelenvoll und besonders hübsch colorirt. Das Scherzo hält sich an zu bekannte Formen und ruft Reminiscenzen hervor, ist aber piquant polyphon durchgeführt. Am wenigsten befriedigte uns der letzte Satz, welcher zu Anfang seiner Form nach mehr einem Scherzo ähnelt, und sodann in ein glänzendes Balletstück homophoner Natur übergehend, mit einem Stretto im italienischen Operhstyle endet. Außer der Leonoren-Ouverture Nr. 3 führte uns dieser Abend noch zwei ausgezeichnete Gäste vor, die HH. Dr. Gunz, königl. hannoverschen Hofopernsänger und Violinvirtuos Leopold Auer aus Pesth. Hr. Gunz befriedigte uns vorzüglich durch den Vortrag der Tenor-Arie aus „Fidelio" und des Schubert'schen Liedes („Frühlingstraum"). Sein Gesang verdient vor Allem das Lob eines durchdachten, declamatorischen Vortrags. Seine Stimme ist kernhaft und sympathisch, ermangelt jedoch der nöthigen Höhe, welche das noch zu wenig ausgearbeitete Falsettregister nicht genügsam zu ersetzen vermag. Auch dürfte seine Coloratur noch einiger Glättung bedürfen. Außer den erwähnten Compositionen trug er noch ein Lied von Fr. Büllner („Nicht mit den Engelnzc"), so wie, nach stürmisch erfolgtem Applaus und Hervorruf, zwei andere vor, welche wir wegen des entstandenen Drängens und Wogens durch das schon

zum Fortgehen sich anschickende Publicum nicht vollständig anhören konnten. Die Palme dieses Abends aber gebührt, ohne all und jede Widerrede dem noch sehr jugendlichen Violinkünstler, Hrn. Auer, welcher in dem Emoll-Concerte (Nr. 7) von Spohr, der Réverie von Vieuxtemps und dem Perpetuum mobile von Paganini nicht nur eine immense Technik, sondern auch in den beiden zuerstgenannten Compositionen, besonders aber im Spohr'schen Concerte, durchdachte, tief geistige Auffassung und außerordentliche Seelenwärme bewies. Sein schöner, breiter Ton enthält einen zaubrischen Schmelz, der hinreißend wirkt, und verdient dieser junge Künstler nicht allein den rauschenden Erfolg, welchen er hier erzielte, sondern auch mit Recht schon jetzt den ersten Geigern unserer Zeit beigezählt zu werden.

Y. v. A.

Frankfurt a. M.

Unsere Saison hat wieder begonnen. Der Cäcilien-Verein beabsichtigt im Laufe dieses Winters drei Concerte zu geben, in welchen Mendelssohn's „Elias", ein Chor von F. Hiller: „O weint um sie", Seb. Bach's Cantate: „Gottes Zeit", Mozart's „Requiem" und Händel's „Messias" zur Aufführung bestimmt sind. — Auch der Strauß'sche Quartett-Verein wird sechs Concerte geben, deren Programme viel des Interessanten bieten. Das erste derselben ist bereits vorüber und hatte sich, sowol einer zahlreichen Betheiligung, als auch eines außerordentlichen Beifalles Seitens des Publicums zu erfreuen. Zu Gehör kamen das Bdur-Quartett Op. 71, Nr. 5 von J. Haydn, das Quartett (Dbur) Op. 18 von Beethoven und Fr. Schubert's Cdur-Quintett Op. 163.

Die Museums-Concerte unter Musik-Dir. Müller's Leitung machten mit ihrem ersten Programm einen guten, für die Folge vielversprechenden Anfang. Beethoven's achte Symphonie eröffnete den ersten Abend, und wir müssen es einen kühnen Wurf des Dirigenten nennen, gleich mit einem Werke von so großer Bedeutsamkeit, wie dieses ist, zu beginnen. Was die technische Ausführung betrifft, so war dieselbe im Allgemeinen eine befriedigende zu nennen. Ferner kamen „der Sturm", Motette von Haydn, „Frühlingsbotschaft" von Gade und „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von Mendelssohn in Schumann'scher Bearbeitung zu Gehör. Gade's Composition war uns noch Novität, der wir aber eine freundliche Aufnahme nicht versagen konnten, während uns die Schumann'sche Musik zu dem bekannten Mendelssohn'schen Liede als zu gesucht erschien. Bei alledem fand dieselbe solchen Beifall, daß eine Wiederholung eintreten mußte. — Als Solist ließ sich Hr. A. Kömpel aus Weimar in dem Vortrage eines Violinconcertes von Spohr und einer Fuge von Bach hören, und zeichnete sich namentlich durch die Feinheit und Schönheit seines Spieles vortheilhaftt aus. Den Schluß des Concertes bildete die Ouverture zu „Hamlet" von Gade. Sollen wir offen sein, so müssen wir uns gegen eine solche Musik aussprechen, denn „Hamlet" scheint uns kein Vorwurf zu einer Ouverture zu sein, wenigstens in dem Sinne, wie Gade denselben aufgefaßt hat. Seine Musik ist zwar interessant geschrieben, vermag aber keineswegs eine wahre Charakteristik Hamlets, des ewig mit sich selbst in Zwiespalt lebenden, zu geben.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Frau Clara Schumann sich hier hat drei Mal hören lassen. So große Bewunderung wir auch dieser Künstlerin als Virtuosin zollen müssen, wozu namentlich noch hinzukommt, daß sie gegen früher an Elasticität, Kraft und Fülle des Vortrags zugenommen zu haben schien, so können wir doch nicht anders, den Eindruck den ihre Ausführung (welche eine gewisse Hast, ein Drängen besitzt, und wodurch jeder bestimmtere Ausdruck, jeder Contrast von Licht und Schatten verloren geht) auf uns machte, als einen nur momentan die Aufmerksamkeit fesselnden aber nicht nachhaltigen zu bezeichnen.

Manchester.

Ich mache mir wieder das Vergnügen, Ihnen einen kurzen Bericht über die musikalische Thätigkeit in unserer Stadt zu senden, wo der Eifer für Musik sich in hohem Grade entwickelt hat. Zuerst erwähne ich des Concertes, welches Thalberg in dem Free-Trade-Saale am 20. October, vor einer Zuhörerschaft von nahe bei viertausend Personen, gab Das Programm enthielt, außer eigenen Compositionen, noch: Adelaide und Adagio aus der Sonate Op. 27 von Beethoven, so wie zwei Lieder ohne Worte von Mendelssohn. Hrn. Halle's Concerte, deren Vortrefflichkeit Sie von früher her kennen, verkündigen stets die herannahende musikalische Saison, und dieses Jahr scheinen sie an Werth noch die früheren übertreffen zu wollen. Das Orchester besteht aus siebenzig Mitgliedern, der Chor aus zweihundert Personen. Außerdem verspricht man uns Solosänger und Virtuosen ersten Ranges, worunter vor Allem die Damen Lind-Goldschmidt, Lemmens-Sherrington, Tietjens, Trebelli, Parepa, Volpini und Palmer; die HH. Sims-Reeves, Santley, Cooper, Bettini und L. Thomas. In den acht Concerten für Chor sind angekündigt: Messias, Judas Maccabäus, Samson, Schöpfung, Mendelssohn's „Lobgesang", Rossini's „Stabat mater", und Beethoven's neunte Symphonie. Das erste dieser Concerte wurde Donnerstag 29. October Abends abgehalten. Frl. Trebelli führte die Vocalpartie aus und das Orchester unter Hrn. Halle's Leitung entledigte sich seiner verschiedenen Aufgaben auf löbliche Weise. Besondere Anerkennung verdient es für seine wackere Ausführung der Pastoral-Symphonie.

Kürzlich versuchte die „London-Musikal-Society" einige neue Originalcompositionen, worunter zwei Symphonien von Frl. Alice Mary Smith und von J. F. Barnett; ferner zwei Ouverturen von den HH. Lean und Lea Summer; ein Violinconcert von Hr. Baumer (einem talentvollen jungen Musiker) und eine Phantasie für Pianoforte und Orchester von Bannester. Alle diese Compositionen werden gerühmt.

Die englischen Journale sind voll Lobes über Frl. Tietjens' Großherzigkeit, welche sich freiwillig erbot den 27. November in Hamburg im „Messias" mitzuwirken. Man sagt, daß sie dadurch 250 £ (die Gage einer Woche!) verliere, und außerdem die Anstrengung der Hin- und Herreise zu Wasser zu so ungünstiger Jahreszeit zu ertragen haben werde. Nicht nur übernimmt sie außerdem die Kosten selbst, sondern fügt noch eine bedeutende Summe hinzu zum Wiederaufbau der St. Nicolai-Kirche in Hamburg.

Viele Ihrer Leser werden sich vielleicht des jungen Engländers Edward Bache noch erinnern, der vor einigen Jahren in Ihrer Stadt unter Hrn. Plaidy und anderen Musikprofessoren studierte. Er war ein talentvoller Componist, der schon manches hübsche Werk leichteren Genres geschaffen hat, und zu hohen Erwartungen berechtigte. Kürzlich ist derselbe gestorben, und man steht jetzt im Begriffe, eine Subscription zu veranstalten, um ihm einen passenden Grabstein zu setzen.

Th. Bowland.

Bremen.

Unser zweites Privat-Concert, am 24. November, brachte uns von orchestralen Compositionen die Amoll-Symphonie von Mendelssohn und die Ouverturen zu „Olympia" von Spontini und zu „Oberon" von Weber in sehr anerkennenswerther Ausführung. Als Gäste traten Frl. Sara Magnus aus Stockholm mit dem Pianoforte-Concert in Cmoll von Beethoven und der Weber'schen Polonaise mit der Orchesterbegleitung von Liszt, so wie Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld mit der Arie „Nun beut die Flur" aus der „Schöpfung", der Scene und Arie der Rezia aus „Oberon" und zwei Liedern von Rücken und von Steinkühler auf. Beiden Damen wurden glänzende Erfolge zu Theil. Besonders erwies sich das zahlreich versammelte Publicum, nach der Ausführung der Weber'schen Polonaise, durch das vortreffliche Spiel von Frl. Magnus zu rauschendem Applaus und Hervorrufe animirt.

d.

Zeitz.

Musik-Dir. Henning, welcher schon seit vielen Jahren mit einem von ihm selbst herangebildeten Orchester jeden Winter uns durch einen Cyclus von Concerten erfreut, eröffnete die diesjährige Saison am 10. d. M. mit einem Schillerfest-Concerte. Es brachte uns eine sehr gelungene Aufführung der Symphonie Nr. 7 von Beethoven und der Ouverture von Louis Böhner, zum „Dreiherrenstein". Hr. Scharfenberg aus Meiningen trug die Sonate Op. 53 von Beethoven vor, sowie „Am Abend" von Schumann, Impromptu (As dur) und Notturno (G dur) von Chopin, und auf mehrfachen Wunsch den Schiller-Marsch von Meyerbeer in der Liszt'schen Bearbeitung in gelungener Weise und mit vorzüglichem Erfolg. Außerdem hörten wir noch die „Méditation" über das erste Präludium von Bach, mit Violine von Gounod, so wie ein Horn-Quartett. Letzteres wurde von Zöglingen des Hrn. Henning recht brav ausgeführt. Im nächsten Concerte soll uns, wie es heißt, der Genuß werden, mehrere Trios der besten Meister zu hören, vorgetragen vom Concert-M. Brandt, dessen Sohne (Kammermusikus) und Tochter, aus Rudolstadt. —

Kleine Zeitung.

Zeitgemäße Betrachtungen.

In Folge des Widerspruchs, welchen unser Concertreferent in Nr. 19 und 20 d. Bl. gegen einige von Hrn. F. Gleich im „Leipziger Tageblatt" ausgesprochene Urtheile erheben mußte, hat sich der Letztere zu der nachstehenden in Nr. 328 vom 24. November abgedruckten Entgegnung veranlaßt gesehen:

Nothwendige Erklärung.

Es ist in letzter Zeit verschiedentlich vorgekommen, daß die „Neue Zeitschrift für Musik", das Organ der sogenannten „neudeutschen Schule" (vulgo „Zukunftsmusik") die Kunstkritik anderer Blätter einer Art von Controle unterwirft und diejenigen Vertreter der Kritik maßlos angreift, die nicht alles „Neudeutsche" unbedingt gut heißen können oder auch über das in den Euterpe-Concerten Geleistete hin und wieder anderer Meinung sind, als die Gelehrten der „N. Z. f. M." — Ob nun eben genanntem Blatte das Recht einer solchen Controle zusteht, ob es nach üblichen Begriffen schicklich, daß der Redacteur der „N. Z. f. M.", der auch Mitglied des Directoriums der Euterpe ist, in solcher Weise die Interessen dieses Concert-Instituts in seinem eigenen Blatte vertritt, ob das Alles nicht vielmehr wie „Selbst-Reclame" aussieht . . ? das sind Fragen, die sich von selbst beantworten.

Eben so wie dem Herrn Musikreferenten der „D. Allg. Zeitung" ist auch mir die Ehre maßloser Angriffe von jener Seite her geworden. Soweit als diese Angriffe meinen Referaten über die Euterpe-Concerte gelten, sind mir dieselben Vorwürfe gemacht, wie meinem Herrn Collegen in der „D. Allg. Ztg.", der die Attaque der „Neudeutschen" bereits so treffend zurückgewiesen hat, daß ich mich mit voller Ueberzeugung seiner Entgegnung anschließen kann.

Aber auch mein Referat über das im Theater gegebene Vorspiel „Deutschlands Erhebung" ist von einem Herrn v. A. in der „N. Z. f. M." angefochten worden. Da nun in dem Artikel jenes Herrn v. A. offenbare Irrthümer, ja Entstellungen, sogar Verdächtigungen enthalten sind, übrigens auch die „Mitteldeutsche Volkszeitung" (beiläufig aus sehr naheliegenden Gründen außer der „N. Z. f. M." das einzige Blatt, welches sich lobend über den Text des Vorspiels aussprach) jene Expectorationen des Herrn v. A. in ihre Spalten aufgenommen hat — so halte ich unseren Lesern gegenüber eine Entgegnung des Angriffs für nothwendig, die vielleicht auch einigen Einblick in das Treiben der Neudeutschen und ihres Organs gewähren wird.

Herr v. A. sucht a. a. O zuerst mit vielen Worten darzuthun, daß die Wahl eines historischen Sujets aus der neuesten Geschichte für die Oper kein Mißgriff sei, daß es sehr wol angehe, Menschen, die noch der jüngsten Vergangenheit angehören, als singende Gestalten auf die Bühne zu bringen — und beweist mit dem Allem zuletzt weiter nichts, als daß er nicht allein nicht den geringsten Begriff von dem hat, was zur höheren Bühnenwirkung gehört und was auf dem Theater in der oder jener Gestalt zulässig ist, sondern auch, daß er nicht einmal ein richtiges natürliches ästhetisches Gefühl besitzt. Nach Herrn von A.'s Theorien könnte auch sehr wohl z. B. eine Oper „Bismark und das preußische Abgeordnetenhaus" geschrieben werden!

Ferner behauptet Herr v. A., es sei nicht wahr, daß Wagner in seinen theoretischen Schriften die historischen Opernstoffe gänzlich verwerfe und nur sagenhafte Sujets für die Oper verlangt habe, auch hätten die echten Zukunftsleute das nicht gläubig nachgebetet. Wenn Herr v. A. sich die Mühe nehmen will, die letzten zwölf Jahrgänge der „N. Z. f. M." nachzulesen, so wird er finden, daß ich nicht unrecht hatte, als ich einige Verwunderung über die Wahl eines historischen Stoffes von Seiten zweier neudeutscher Parteigenossen äußerte.

Es ist aber so die Art der neudeutschen Kunstschriftsteller: eine Theorie aufstellen, sie wieder beseitigen, je nachdem es gerade in den Kram paßt. Beweise dafür hat die „N. Z. f. M." genug geliefert.

Alles Andere, was in meiner Kritik jenes Vorspiels gesagt ist, konnte Herr v. A. nicht einmal mit Scheingründen bestreiten; dafür ergeht er sich in Verdächtigungen, spricht von „Gehässigkeit", von meiner „Gereiztheit" gegen die neudeutsche Schule und die Autoren des Vorspiels — Dinge, die nur in seinem Gehirn existiren, denn daß ich nicht zu den principiellen Gegnern Wagner's, Berlioz', selbst nicht einmal Liszt's gehöre, das habe ich doch wohl oft genug bewiesen. Auch hatte ich keinen Grund, gegen die Autoren des Vorspiels „Deutschlands Erhebung" voreingenommen zu sein: Weißheimer's Musik ist von mir anerkannt worden, so weit das vernünftiger Weise möglich war — — an dem Textbuch der Frau Louise Otto konnte man freilich beim besten Willen nichts Gutes finden, und Herr v. A. wird wol auch der einzige Sterbliche bleiben, der in diesem Text „keineswegs gehaltlose, dabei recht glatte und sangbare" Verse entdeckt hat. Hätte die Verfasserin auch noch so viele Correcturen ihres Operntextes gelesen und alle möglichen Druckfehler entfernt: ihre Poesie wäre doch nicht poetischer, ihre Verse wären doch nicht besser geworden!

F. Gleich.

Die Redaction d. Bl. hat hierauf in Nr. 383 des Tageblattes vom 29. Novbr. eine Erwiderung folgen lassen, die wir ebenfalls hier unseren Lesern mittheilen wollen:

Erwiederung.

Die „nothwendige Erklärung" des Herrn F. Gleich in Nr. 328 des Tageblatts vom 24. Novbr. erheischt eine kurze Erwiederung.

Die „Neue Zeitschrift für Musik" hat Jahre lang geschwiegen, den immer schroffer hervortretenden Widersprüchen der Leipziger Kritik, den parteiischen Lobhudeleien oder Herabsetzungen durch dieselbe ruhig zugesehen, und nur in letzter Zeit zweimal das Wort ergriffen, einmal gegen das Referat der „D. Allgem. Zeit." über das erste Euterpe-Concert, das zweite Mal gegen die Recension des Herrn Gleich über das im Theater gegebene Vorspiel „Deutschlands Erhebung" von Weißheimer. Von einer „Controle" anderer Blätter durch die N. Z. f. M., wie Herr G. im Eingange seiner Erklärung sagt, kann demnach nicht die Rede sein, im Gegentheil nur von einer durch die Sachlage gebotenen Berichtigung, und auch dies geschah zumeist nur in Rücksicht auf das Kunstleben Leipzigs, dem durch das Verfahren unserer Kritiker empfindlich geschadet wird, geschadet namentlich dadurch, daß auswärtige Künstler von Ruf mehr und mehr vermeiden, unsere Stadt zu besuchen, weil Niemand der Gefahr solcher Verunglimpfungen, wie sie wiederholt hier vorgekommen sind, sich aussetzen mag. — Abgesehen hiervon, so wäre selbst gegen eine solche „Controle", wenn dieselbe wirklich ausgeübt würde, nicht das Geringste einzuwenden. Theorie und Praxis haben gleich sicher das Recht wie die Pflicht der Presse in dieser Beziehung anerkannt.

Wenn Herr G. dabei von „Maßlosigkeit" spricht, so ist das entstellende Uebertreibung. Dem langen Stillschweigen unsererseits allein, das Verwöhnung zur Folge gehabt hat, ist diese Empfindlichkeit beizumessen, und nur hieraus erklärt sich, wie Herr G. eine einfache Gegenerklärung sofort als Beleidigung aufzunehmen sich veranlaßt sehen konnte. Man vergleiche die bezüglichen sehr kurz und sachlich gehaltenen Artikel der N. Z. f. M. in Nr. 19 S. 163 und Nr. 20 S. 169, und man wird darin auch nicht das Geringste irgend Verletzende finden.

Ebenso unzulässig ferner und alles Haltes entbehrend ist die weitere Behauptung des Herrn G., daß hierbei eine „Selbst-Reclame" vorliege. Unsere Widerlegung ist folgende:

1) Es ist nicht allein von der Euterpe die Rede gewesen, sondern vorzugsweise vom Theater. Herrn G.'s ganze Erwiderung ist ja hauptsächlich durch eine Theater-Angelegenheit hervorgerufen worden und es ist daher Verdrehung und Entstellung, wenn er die Euterpe und die N. Z. f. M. zusammenmengt, als sei die Letztere nur im Interesse der Ersteren thätig gewesen.

2) Die Besprechungen wurden nicht von dem an der Euterpe unmittelbar betheiligten Redacteur der N. Z. f. M. geliefert, sondern vertheilten sich im Laufe der Jahre unter die Chiffren G. R. — C. P. — Th. — v. A. — Gesetzt den Fall, der geehrte Redacteur des Tageblatts wäre Mitglied des Euterpe-Directoriums, so würde trotzdem Herr G. nichts Anstößiges darin gefunden haben, Recensionen für das Tageblatt über die Concerte dieses Vereins auch dann noch zu schreiben.

3) Die N. Z. f. M. hat sich mit derselben Unbefangenheit über die Euterpe-Concerte ausgesprochen, wie über andere Leistungen, hat getadelt, wo sie dazu Veranlassung fand, ja ist einige Mal, als vor zwei Jahren Mißgriffe vorgekommen waren, diesen sehr bestimmt entgegengetreten.

Herr G. zieht ferner die „D. Allgem. Zeit." herein, um zu zeigen, daß er nicht als der allein Angegriffene dastehe, um durch einen ähnlichen Fall bezüglich dieser Zeitung sich selbst gewissermaßen zu decken. Wir betrachten diese Angelegenheit als bereits erledigt und finden um so weniger Veranlassung, an dieser Stelle weiter darauf einzugehen, als der uns zugemessene Raum ein sehr beschränkter ist. Hier genüge demnach die Bemerkung, daß die N. Z. f. M. die Entgegnung der „D. Allgem. Zeit." zum Wiederabdruck gebracht hat, von der Ansicht ausgehend, daß damit die beste Widerlegung gegeben sei.

Herr G. wendet sich nun zu der Antikritik, welche die N. Z. f. M. seinem Referat über das Weißheimer'sche Vorspiel „Deutschlands Erhebung" entgegenzustellen sich veranlaßt sah. Man wird nicht wenig erstaunen, zu erfahren, daß jene Antikritik das directe Gegentheil von dem enthält, was Herr G. als den Inhalt derselben anführt. „Nicht im Nahestehen der Ereignisse," heißt es dort (Nr. 20, S. 169), nicht im Historischen liegt die eigentliche Entscheidung. Unserer Ansicht nach ist die Frage lediglich: ob der Stoff musikalische Elemente enthält. Politische Intriguen kann die Musik nicht schildern; wenn aber große Begebenheiten die höchsten allgemein menschlichen Affecte in einzelnen Personen oder selbst in ganzen Nationen erregt haben, so sind solche Momente, solche Personen, solche Völker ganz wohl im musikalischen Drama vorzuführen; denn der Ausdruck der innern Erregung wird seiner Natur nach zur reinsten Lyrik." Wenn daher Herr G. sagt, daß nach solcher Theorie auch eine Oper „Bismark und das preußische Abgeordnetenhaus" geschrieben werden könne, so ist dies in der angeführten Stelle gerade als nicht zulässig erklärt, und die Behauptung des Herrn G. entbehrt daher jedweden Sinnes. Was dabei die Frage betrifft, ob sagenhafte Sujets oder historische Stoffe von der neudeutschen Schule für die Oper am passendsten gefunden werden, so braucht man nur auf einen Aufsatz F. Liszt's über Meyerbeer's „Robert der Teufel" (N. Z. f. M. Bd. 40, Nr. 25 vom Jahre 1854) zu verweisen, um alle Zweifel zu lösen. Die Anerkennung, welche dort den Werken Meyerbeer's gespendet wird, kann zugleich beweisen, daß es lediglich böswilliges Geschwätz ist, wenn behauptet wird, daß die neudeutsche Schule jene Richtung herabsetze. In gleicher Weise erhellt aus dem angeführten Aufsatz, daß ein Schwören in verba magistri von Seiten der Schule nur in Herrn G.'s Einbildung existirt.

Die neudeutsche Schule hat die großen Anregungen, die Wagner in seinen Schriften und durch seine Kunstschöpfungen gegeben hat, auf- und angenommen, aber sie ist ihm niemals blindlings gefolgt. Es ist folglich keineswegs „die Art der neudeutschen Kunstschriftsteller, eine Theorie aufzustellen, und sie wieder zu beseitigen, je nachdem es in den Kram paßt". Herrn G. allein fehlt die erforderliche Klarheit über den Begriff der organischen Entwicklung, um sich später eingetretene Modificationen in der Auffassung daraus zu erklären; auch scheint er sich noch nicht darüber orientirt zu haben, daß in einer Zeitung, trotz streng festgehaltener Consequenz und Einheit im Princip, von verschiedenen Mitarbeitern immer auch Ansichten verschiedener Färbung zum Ausdruck gelangen müssen.

Endlich heißt es in Bezug auf das Weißheimer'sche Vorspiel, der Ref. d. N. Z. f. M. habe nicht einmal mit Scheingründen das Uebrige, was Herr G. gesagt, bestreiten können. Hierauf diene zur Antwort, daß wir weit entfernt waren von der Ansicht, Satz für Satz des Herrn G. zu widerlegen. Sein Referat wurde einfach als das bezeichnet, was es ist: als gehässig. Was ging Herrn G. als Referenten die sogenannte Parteistellung der Autoren an, und wozu ihnen in diesem Falle ein Abweichen von ihrem Vorbild zum Vorwurf machen, da dieser Beweis von Selbstständigkeit umgekehrt gerade den von ihm anderweit kund gegebenen Ansichten entsprechend, seine höchste Billigung hätte erhalten müssen. Er bemerkt auf diese Weise nicht, daß er in den vollkommensten Widerspruch verfällt und sich dreht und wendet, je nachdem es „in seinen Kram paßt."

Zu welchem Zwecke ferner die lange Erörterung über Herrn Weißheimer's Stellung beim Dirigiren vor dem Aufziehen des Vorhanges, die mit ein Paar Worten als nicht passend bezeichnet werden konnte? Wozu Ausdrücke, wie „ins Feuer gehen", „enragirte Verehrer?" Wozu die bis ins Kleinste gehende Rüge einzelner Ausdrücke im Textbuch, die sich nachher zumeist als Druckfehler erwiesen haben? Wozu überhaupt ein so hartes Urtheil über ein Bruchstück? Jeder wohlwollend gesinnte vorurtheilsfreie Kritiker würde gesagt haben, daß man erst das Ganze abwarten müsse, um ein endgültiges Urtheil zu fällen. Hat doch die Textverfasserin schon früher Proben ihrer Befähigung gegeben, als sie für N. W. Gade das Nibelungenlied als Operngedicht bearbeitete.

Herr G. hält endlich seine Erklärung für nothwendig, um zugleich „einigen Einblick in das Treiben der Neudeutschen und ihres Organs zu gewähren." Umgekehrt Herr G., wird ein Schuh daraus! Die neudeutsche Schule ist es, die fortwährend ungerechte Angriffe erdulden, auf jedem Schritt und Tritt einer geradehin böswilligen Entstellung ihrer Grundsätze begegnen, hundert Mal wiederholte Berichtigungen ignorirt sehen muß. So die fortwährend vorgebrachte Litanei über Zurücksetzung alter Meisterwerke, die kürzlich wieder im Tageblatt bei den Besprechungen über Cherubini's „Wasserträger" und das Concert des Riedel'schen Vereins ihren Ausdruck gefunden hat. Welchem Urtheilsfähigen ist es jemals in den Sinn gekommen, derartigen Unsinn als Lehre aufzustellen? Warum ignorirt man fortwährend, daß z. B. Wagner in seinen Schriften mit Begeisterung sich über Mozart ausspricht, warum den Eifer und das Interesse, welches er bei seiner Wirksamkeit in Dresden für Vorführung alter Meisterwerke an den Tag legte?

Doch genug, um den Beweis zu liefern, daß Alles, was Herr G. vorbringt, unbegründet wie es ist, haltlos in sich zusammenstürzt.

Schon das erste Referat desselben beim Beginn der Euterpe-Concerte brachte einen thatsächlichen Irrthum. Es wurde gesagt, daß das Orchester jedesmal neu zusammengestellt werden müsse, während dasselbe umgekehrt eine geschlossene Corporation bildet und höchstens ein Wechsel bei den in den Streichinstrumenten zur Verstärkung herangezogenen Persönlichkeiten stattfindet. Bei der Uebertragung der Pianofortebegleitung der Schubert'schen Lieder für Orchester sprach er von „leichterweislichen ästhetischen Gründen", welche dies unzulässig erscheinen lassen, ohne zur Motivirung Etwas hinzuzufügen. Will man unpartheiisch sein, will man seiner Pflicht als gewissenhafter Referent nachkommen, so hat man bei der Monotonie, in die gegenwärtig das Gesangsrepertoir zu verfallen droht, vor allen Dingen das Streben, aus derselben herauszukommen, das Streben nach Auffrischung anzuerkennen. Nachher erst kann man, wenn man Zweifel hegt, untersuchen, ob der betretene Weg der richtige ist. Voreiliges und oberflächliches Absprechen ist nicht die Art, wie man Kunst und Publicum fördert.

So könnten wir lange fortfahren, um alle die Unzuträglichkeiten namhaft zu machen, welche im Laufe der Jahre die Kritik verschiedener Leipziger Blätter sich hat zu Schulden kommen lassen. Wir brechen ab, weil uns die möglichste Kürze geboten ist. Selbstverständlich haben wir in dieser Angelegenheit an diesem Ort unser letztes Wort gesprochen.

Die Redaction der „Neuen Zeitschrift für Musik".

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Richard Wagner verweilte in diesen Tagen auf kurze Zeit in Berlin und begab sich dann nach Löwenberg in Schlesien.

— Eduard Remenyi, der vor längerer Zeit eine Kunstreise unternahm, ist von derselben zurückgekehrt und wieder in Pesth eingetroffen. Von den Erträgen dieser Reise hat er 2000 fl. den Nothleidenden Ungarns zu Gute kommen lassen.

— Der Claviervirtuos Leo Lion (gegenwärtig im Kullack'schen Conservatorium in Berlin als Lehrer thätig) wird zu Concerten in Prag erwartet.

— Laub setzt seine Quartettabende in Wien unter großer Theilnahme des Publicums fort. Dagegen scheint es, als schenke man den Claviersoiréen Gustav Satter's nur geringe Aufmerksamkeit.

— Desirée Artôt singt mit großem Beifall in Amsterdam und Merelli scheint demnach mit seiner italienischen Operngesellschaft dort gute Geschäfte zu machen.

— Bazzini unternimmt eine Kunstreise nach Belgien, und ist bereits in Paris eingetroffen, woselbst er jedoch erst bei seiner Rückkehr zu concertiren gedenkt. Auch der Violoncellovirtuos Alfred Piatti befindet sich dort, um in verschiedenen Concerten sich hören zu lassen.

und die früher vielfach bekannte Sängerin Frau Castellan soll, wie man schreibt, von Neuem beabsichtigen, öffentlich aufzutreten.

— Lotto trat im ersten Concerte im Crystallpalaste in London mit dem ersten Satze des Beethoven'schen Violinconcertes mit außerordentlichem Beifall auf. Marchesi sang in demselben eine Händel'sche Opernarie.

— In Frankfurt a. d. O. gab kürzlich Frl. Louise von Pöllnitz ein Concert, in welchem H. v. Bülow und der königl. Kammersänger Mantius aus Berlin mitwirkten. Die Concertgeberin sang eine Arie aus „Figaro's Hochzeit" und Lieder von Mendelssohn und Schumann, H. v. Bülow trug die „Réminiscences de Robert" von Liszt, und Mantius „die böse Farbe" von Fr. Schubert mit außerordentlichem Beifall vor.

— Eine neue Sängerin, Frl. Sophie Diez, hat sich im ersten Concert des philharmonischen Vereins in München zum ersten Male hören lassen. Außerdem traten noch in demselben der schon früher in d. Bl. genannte Pianist Seyrhos aus Stuttgart und zwei Schüler des Münchener Conservatoriums auf.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das erste Concert der russischen Musikgesellschaft unter A. Rubinstein's Direction am 7. Novbr. brachte folgendes großes, inhaltreiches Programm: Ouverture, Entreacts und Chöre zum „Manfred" von Schumann, Ouverture zu den „Girondisten" von Litolff, Cavatine für Tenor aus Gounod's „Faust", Violinconcert (Dmoll erster Satz) von David, russische Romanze für Tenor von Gurilow und die siebente Symphonie von Beethoven.

— In einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft in New-York kamen unter Carl Bergmann's Leitung an Orchesterwerken die zweite Symphonie von Schumann, die Coriolan-Ouverture von Beethoven und Ouverture zum „Fliegenden Holländer" von R. Wagner, und außerdem noch Scene und Arie aus dem „Freischütz", eine Composition für Sopran von Th. Eisfeld, und das Fis moll-Concert von Hiller zu Gehör. Das nächste Concert wird am 19. December unter Th. Eisfeld's Leitung stattfinden, für welches bereits die Pastoral-Symphonie von Beethoven und die Rienzi-Ouverture von Wagner zur Aufführung bestimmt sind.

— Am 22. November fand das zweite philharmonische Concert in Wien statt. Zur Aufführung gelangten die Anakreon-Ouverture von Cherubini, Suite für Flöte von Bach, die Meden-Ouverture von Bargiel und die Adur-Symphonie von Mendelssohn.

— Der Organist und Musikdirector Julius Tschirch in Hirschberg in Schlesien gab daselbst am 18. Novbr. zu milden Zwecken ein Kirchenconcert, in welchem sich auch ein Schüler des Concertgebers Hr. G. v. Decker als Orgelspieler auf bemerkenswerthe Weise auszeichnete. Zur Aufführung gelangten Orgelwerke von W. Tschirch, Seb. Bach, G. Merkel und das Halleluja aus dem „Messias" in der Bearbeitung für Männerchor von F. L. Schubert.

— Händel's „Judas Maccabäus" gelangte am 5. November in Manchester zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Byron's „Manfred" mit der von Henry Bishop 1834 bei dessen erster Aufführung geschriebenen Musik füllt gegenwärtig allabendlich das Drurylane-Theater in London. Die Erscheinungen, Decorationen ꝛc. sollen wahrhaft feenhaft sein.

— Ein Schüler F. Lachner's, Herr Krempelsetzer in München, hat eine Operette componirt: „Der Vetter auf Besuch", die im dortigen Hoftheater mit Beifall zur Aufführung gelangte.

— Die Proben zu Offenbach's „Rheintöchter" gehen in Wien schneller als gewöhnlich vorwärts und ist die Aufführung schon für Mitte Dechr. bestimmt. In diesem Winter sollen auch dort keine italienischen Opern gegeben werden, da man den Contract mit Merelli bereits wieder aufgelöst hat.

— Das Hamburger Stadttheater bereitet die „Königin Christine" vom Grafen v. Redern vor.

— August Langert in Coburg hat zu Weber's „Oberon" Recitative componirt, die den Dialog ersetzen sollen, und ist derselbe in dieser Weise auch auf der dortigen Bühne zur Aufführung gelangt.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Hr. Rudolph Wirsing, bisheriger Director des Leipziger Stadttheaters, ist zum Direktor des k. Landestheaters in Prag von nächste Ostern ab ernannt worden.

— Der Organist Julius Tschirch in Hirschberg in Schlesien ist zum königl. Musikdirector ernannt worden.

— Der Violinist Moritz Leenders in Brüssel hat vom Papste die goldene Verdienstmedaille mit einem schmeichelhaften Schreiben, als Anerkennung einer Gr. Heiligkeit gewidmeten geistlichen Composition erhalten.

Todesfälle.

— Am 21. November starb der seiner Zeit bedeutende Violinvirtuos Joseph Mayseder in Wien. Derselbe war 1789 daselbst geboren und ein Schüler von Schuppanzich. Zu den seinigen wieder gehören: Ernst, Vieuxtemps, Joachim und M. Hauser.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Hr. v. Bülow nebst Gattin von Berlin, Frau Clara Schumann und Hr. Woldemar Bargiel.

Vermischtes.

— Zwischen den Musikreferenten der „Presse" und des „Fremdenblattes" in Wien hat sich in Folge der scharfen Kritiken über die dortigen philharmonischen Concerte ein Kampf entwickelt, der sich um die befähigtere Direction (Dessoff oder Herbeck) handelt, und in den musikalischen Kreisen nicht geringes Aufsehen macht.

— In einem der jüngsten Artikel in der „Deutschen Männergesangszeitung" herausgegeben vom Märkischen Centralsängerbunde werden die deutschen Sänger aufgefordert, Beiträge zur Translocation der Gebeine Carl Maria v. Weber's von englischem auf deutschen Boden zu sammeln. Der R. T. unterzeichnete Verfasser desselben scheint also noch nicht zu wissen, daß Weber bereits schon seit dem 15. December 1844 in Dresden begraben liegt.

Berichtigungen.

In Nr. 22 Seite 191 unter „Musikfeste, Aufführungen" muß es in der Notiz über das dritte Museumsconcert in Frankfurt a. M. nicht Hugo Heermann aus London, sondern aus Baden heißen.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für Orgel.

Adolph Hesse, Ausgewählte Orgel-Compositionen. Lieferung 20. Op. 86. „Praeludium und Fuge" ꝛc. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 12 Sgr.

——— Op. 87. „Phantasie" für Orgel oder Pianoforte zu vier Händen. Breslau, Ebend. Preis 20 Sgr.

Der nun verewigte Meister des Orgelspiels bleibt auch in den beiden vorliegenden Werken seiner künstlerischen Natur und Richtung vollständig getreu. Sie bieten, wie es von Hesse nicht anders zu erwarten war, Gehaltvolles, Geistreiches und für Orgelspieler ein dankbares Bereicherungsmaterial der Programme. Hierher gehört namentlich Op. 86, während die Phantasie uns weniger angesprochen hat. Auch dürfte dieselbe besser auf der Orgel als auf dem Pianoforte zur Geltung gelangen. Man kann annehmen, daß der Componist dieselbe selbst für das erstgenannte Instrument bestimmt hat.

G. Ad. Thomas, Op. 2. Etüden für die Orgel ꝛc. Heft 2. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Schon früher hatten wir Gelegenheit, das erste Heft dieser Etüden, die zur höheren Ausbildung im Pedalspiel bestimmt sind, beur-

theilen zu können, und sprachen uns damals schon in günstiger Weise darüber aus. Diesmal befinden wir uns in der Lage das früher Gesagte nur von Neuem zu wiederholen, denn auch dieses Heft bietet eine wesentliche Bereicherung unserer instructiven Orgelliteratur. Namentlich machen wir auf Nr. 12 dieser Etüden, welche eine Uebung für beide Füße bietet, aufmerksam. β—.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Brinley Richards, Op. 7. Andante con moto, Pastorale, Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

——— Op. 74. 1. Tarantelle. Leipzig, Ebend. Preis 22½ Ngr.

Das Op. 7. von Richards läßt in dem Componisten einen gewandten Clavierspieler durchblicken, der aber leider noch zu sehr mitunter das Technische über das Geistige vorherrschen läßt. Im Allgemeinen klingt das Pastorale aber nicht ganz übel, und wird daher gewiß auch Manchem zusagen.

Während der Zeit, die zwischem dem Produciren des Op. 7 und Op. 74 liegt, hat der Componist nicht gerade bedeutende Fortschritte gemacht, denn die Tarantelle erhebt sich nicht über die gewöhnlichen derartigen Sachen. Uns hat sogar Op. 7 mehr angesprochen, als Op. 74; denn aus Ersterem ersieht man immer noch ein gewisses Talent, was wir in Op. 74 nicht wieder finden konnten. β.

Bücher, Zeitschriften.

Keesbacher, Dr. Fr., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze. Laibach, 1862.

Vorliegende Schrift verdient auch in weiteren Kreisen Beachtung. Wir entnehmen daraus das Datum der Gründung der oben genannten Gesellschaft (S. 9.): „Am 8. Jänner 1702 hat die Akademie der H. H. Philharmonicorum den Anfang genomben. Der Anfenger ist Herr J. Berthold von Höffer, bei dem sich 14 eingefunden und den Schluß gemacht und ihme zum Director gestatuirt."

Die philharmonische Gesellschaft war stets bedacht, ihren Glanz durch Heranziehung von Ehrenmitgliedern zu erhöhen, und faßte im Jahre 1819 den Beschluß, den Großmeister der Tonkunst, Ludwig v. Beethoven zum Ehrenmitglied zu ernennen. Derselbe dankte am 4. Mai (1819) des erwähnten Jahres mit einem äußerst liebenswürdigen und freundlichen Schreiben, welches als Facsimile der Brochure beigegeben. Beweises genug, daß die Gesellschaft gute Zwecke aufstellte und zu erreichen bemüht war. Möge sie fortan blühen und gedeihen zu Nutz und Frommen der schönen, musikalischen Kunst und für Cultur und Gesittung immerhin die segensreichsten Resultate erzielen!

R. Sch.

Concertmusik.

Für zwei Pianoforte.

Gustav Satter, Op. 21. Tarantelle de Concert. Offenbach a. M. Joh. André. Pr. 1 fl. 48 kr.

Das Werk ist brillant und effectvoll gehalten, eignet sich daher zu Virtuosenvorträgen. Das melodische Element jedoch findet sich kärglich vertreten, weshalb das Ganze einer eleganten, witzigen Rede gleicht, der ein eigentliches Grundthema, ein thatsächlicher Inhalt fehlt.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Gustav Satter, Op. 21. Trois marches mythologiques. Nr. 1. Le triomphe de Venus. Nr. 2. Au tombeau d'Hector. Nr. 3. La mort de Thésée. Offenbach a. M. Joh. André. Preis à 54 kr.

Schwungvoll ausgeführte Compositionen mit charakteristischen, ansprechenden Motiven. Nur fanden wir in Nr. 2 auf der sechsten Seite (Tact 2 und 3 und weiterhin wiederholt) Bedenken wegen der, von Seiten des Gehörs durchaus unzulässigen, weil nicht folgerechten harmonischen Wendung

as — — —	h	a	g
es — — —	dis	fis —	
f-es-des-c		c	h
h — — —	h	d	g

; desgleichen auf der siebenten Seite (von Tact 3—6) bei den Accordenfolgen G dur mit 7 — C dur — C dur — Cis dur — H dur — E dur — A moll. Das berührt nicht nur das Gehör, sondern auch das Verständniß mehr als blos schneidend. In Nr. 3 ist es uns nicht klar, weshalb auf Seite 7 (im zweiten Tacte der dritten Zeile) im Basse Dis statt des folgerechten Es gesetzt ist?

——— Op. 41. Undine. 2me Ballade. Offenbach, André. Pr. 54 kr.

——— Op. 23. Deuxième Sérénade. Ebend. Pr. 54 kr.

——— Op. 24. Martha, opéra de Flotow. Paraphrase de Concert. Ebend. Pr. 1 fl. 21 kr.

——— Op. 36. Un ballo in maschera, opéra de Verdi. Paraphrase de Concert. Wien, C. A. Spina. Pr. 1 fl. 6 Nkr. (20 Ngr.).

——— Op. 41. Les Huguenots de G. Meyerbeer. Paraphrase de Concert. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 30 kr.

——— Op. 42. La Juive de Halévy. Paraphrase de Concert. Ebendas. Pr. 1 fl. 30 kr.

——— Op. 43. Pélérinage des oiseaux. Marche-caprice. Wien, Haslinger. Preis 90 Nkr. (17½ Ngr.).

——— Op. 44. Fest-Polonaise. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 12 kr.

Die „Undine" ist brillant und effectvoll, bekundet aber zu wenig poetische, wie melodiöse Anhalte, um auf die Benennung „Ballade" wirklichen Anspruch machen zu dürfen. Die Serenade dagegen enthält ein ansprechendes, hübsches Motiv, und ist in der Ausführung von würdevoller Eleganz. Die „Concertparaphrasen" Op. 24, 36, 41 u. 42 sind eigentlich nur stark mit brillanten Pianofortepassagen gewürzte Opernpotpourris. Ihnen ähnlich an reicher Ausstattung für technische Bravour ist die an musikalischem Gehalt jedoch noch ärmere Fest-Polonaise, wogegen die Pelgrination der Vögel sich als eine ebenso anziehende als effectvolle Bluette mit sehr piquantem Motive präsentirt. Der Verfasser bekundet gutes Verständniß der Klangwirkungen seines Instruments und mitunter anerkennenswerthe poetische Anflüge. Wo letztere weniger sich Geltung verschaffen, dürfte dieser Mangel vielleicht einem etwas zu schnellen Produciren zuzuschreiben sein.

Louis Köhler, Op. 87. Zwei Tarantellen. Erfurt, Bartholomäus. Pr. 20 Sgr.

——— Op. 99. Andante malincolico und Rondo jubiloso. Ebend. Pr. 17½ Sgr.

——— Op. 103. Finalsatz. Concertante Clavierstudie. Ebendas. Pr. 20 Sgr.

——— Op. 162. Dramatische Variationen mit Scherzo. Ebendaselbst. Pr. 25 Sgr.

Louis Köhler hat bisher seine Thätigkeit der instructiven Claviercomposition und der Theorie des Pianofortespiels überwiegend zugewendet. Bei vorliegenden Compositionen hat derselbe ersichtlich auf bedeutende technische Fertigkeit gerechnet; — sind doch die drei letztgenannten Stücke sogar den HH. v. Bronsart, v. Bülow und A. Rubinstein gewidmet. Doch werden diese letzteren Werke kaum den beabsichtigten Effect hervorbringen, da sie, vermöge der etwas überladenen Passagen, mehr die Virtuosität, als den Geist beanspruchen. Die für die Ausführung leichteren Tarantellen sind uns lieber, weil wir darin wirkliche, und zwar sehr hübsche und sehr charakteristische Motive finden, ohne daß sie von den hier wirklich geschmackvollen Phrasen erstickt oder verdeckt würden. — In Op. 99 und 103 dagegen erscheinen die Motive wiederum unbedeutend, und das Ganze auf bloßen Virtuoseneffecten beruhend. Die „dramatischen Variationen" behandeln ein sehr kurzes, gleichsam abgebrochenes Thema, und da dasselbe stets in derselben unbefriedigenden Weise wiederkehrt, so leidet das Stück an einer gewissen Monotonie, welche, trotz der technisch brillanten, kunstfertigen und an harmonischen Durchführungen überreichen Behandlung, sich stark bemerkbar macht.

LXV—1.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage von
F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bach, Carl Philipp Emanuel, Clavier-Sonaten, Rondo's und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Vollständig in sechs Sammlungen.
Erste Sammlung: Sechs Clavier-Sonaten. 1 Thlr. 20 Sgr.
Bach, Joh. Seb., Magnificat (in Ddur) bearbeitet von Rob. Franz. Clavier-Auszug 2 Thlr. 15 Sgr., Singstimmen 15 Sgr.
Brosig, Moritz, Op. 32. Orgelbuch, enthaltend eine Modulationstheorie in Beispielen, sowie kleinere und grössere Orgelstücke. In 8 Lieferungen à 6 Sgr.
Bruch, Max, Op. 17. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. In drei Heften.
Heft I. Drei geistliche Lieder a. d. Spanischen. 12½ Ngr.
Heft II. Vier weltliche Lieder a. d. Span. u. Ital. 15 Sgr.
Heft III. Drei Lieder gedicht. von Herm. Lingg. 15 Sgr.
——— Op. 19. Männerchöre mit Orchester.
Heft I. Römischer Triumphgesang, Dichtung von Herm. Lingg. Clavier-Auszug u. Singst. 1 Thlr.
Herbert, Theodor, Op. 4. Le Bal. Morceau favori de Mademoiselle Adeline Patti. Brillante Valse chantée de Maurice Strackosch. (Patti-Walzer). Paraphrase p. Piano. 15 Sgr.
Mozart, W. A., Clavier-Concerte für das Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Hugo Ulrich.
Nr. 18 in Es dur 1 Thlr. 20 Sgr.
Nr. 19 in Es dur 1 Thlr. 20 Sgr.
Reynald, Georg, Op 12. Aus der Rosenzeit. Zwei Tonstücke für Piano. Zweite Auflage.
Nr. 1 in Es dur 15 Sgr.
Nr. 2 in Des dur 15 Sgr.
Tanz-Album, für Pianoforte herausgegeben von Franz Lanner für 1864. XII. Jahrgang. Subscriptionspreis: 20 Sgr.

Neue Claviercompositionen erschienen bei **C. F. Peters** in Leipzig:
Hasert, R., Arabesken. Op. 36. Cah. 1, 2 à 20 Ngr.
Kroll, F., Alter Sang neuer Klang à 4 mains. 1 Thlr. 5 Ngr.
Raff, J., Op. 92. Cappriccio. 20 Ngr.
——— Op. 93. Dans la nacelle. 20 Ngr.
——— Op. 94. Valse-Impromptu. 20 Ngr.
——— Op. 95. Polka de la Reine. 25 Ngr.

Violoncell-Schule
(Essai sur le doigter du Violoncelle et sur la conduite de l'archet)
von **J. L. Dupont.**
Zweite Auflage, durchgesehen von A. Lindner, mit deutscher und englischer Uebersetzung.
Preis netto 7 fl. 12 kr.
Joh. André in Offenbach a. M.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
SYMPHONIA.
Fliegende Blätter für Musiker
und Musikfreunde.
Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.
Die Nummern 1—9 sind erschienen.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Kahnt in Leipzig.

	Pf. Ngr.
Herther, F., Der Abt von St. Gallen. Oper in 3 Acten.	
— Daraus Ouverture f. d. Pfte. zu vier Händen	— 25
— Idem Potpourri f. d. Pfte. zu zwei Händen	— 20
— Idem Potpourri f. d. Pfte. zu vier Händen	1 —
— Idem Kaiser-Marsch für das Pianoforte zu zwei Händen	— 10
— Idem Quadrille für das Pfte. von *Schubert.*	— 10
— Idem Mazurka f. d. Pfte. v. *S. v. Dürenberg.*	— 10
Heusinger, G., Von 1806—1815! Charakteristische Bilder aus den deutschen Freiheitskriegen. Jubelgabe in Deklamation und Gesang. Ausgabe für den Lehrer u. Declamator n.	— 10
— Idem Ausg. d. Lieder f. d. Sängerchor n.	— 2½
Irgang, Wilh., Op. 4. Impromptu-Rondo für das Pianoforte	— 10
Klauwell, A., Op. 38. Der praktische Cantor. Leicht ausführbare kleine Cantaten, Motetten, Antiphonien, Begräbnissarien, Jubelfestgesänge etc., theils mit, theils ohne Orgelbegleitung zum Gebrauche für Cantoren in Dörfern und kleinen Städten. Partitur. Heft 1 u. 2 à	— 15
Klauwell, A., Op. 40. Goldnes Melodien-Album für die Jugend. Sammlung der vorzüglichsten Lieder-, Opern-, Tanz- und anderer beliebter Melodien für das Pfte. Bd. 4. n.	1 6
— Das ganze Werk in 12 Lieferungen à	— 16
Kunkel, G., Op. 10. Die deutsche Wacht! „Wohlauf! ihr Brüder, habet Acht!" Dichtung von *Müller von der Werra* für den vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blechmusik oder des Pianoforte. Part. u. Singstimmen	— 12½
Kuntze, C., Op. 84. Vier Lieder für Männergesang. (Nr. 1. Sommerlied: „O Seligkeit am Sommertag" von *Ritterhaus.* Nr. 2. Wundert's dich?: „Wenn die Bäume grünen" von *demselben.* Nr. 3. Jägerlied: „Es girrt und schwirrt" von *Müller von der Werra.* Nr. 4. Weinlied eines armen Liederdichters.) Partitur und Stimmen	1 —
— Op. 85. Morgenstunde ist aller Laster Anfang: „Sonntag's ging ich mal trab, trab, trab".) Partitur und Stimmen	— 20
— Op. 89. Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. (Nr. 1. Visir auf: „Die Stirne frei". Nr. 2. Maiblumen: „Nun liegt der Mai auf Wald und Au" von *Ritterhaus.* Nr. 3. Tricolore: „Ich trinke gern den starken Wein" von *A. G. v. Thünen.* Nr. 4. Wanderlied; „Ich war ein lustig munt'rer Knabe von *Müller v. der Werra.*) Partitur und Stimmen	1 10

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 11. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedrich in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Aphoristisches über seltsame Harmonien. Von L. Köhler. — Recensionen: Hector Berlioz, Instrumentationslehre. — Correspondenz. (Leipzig, Dresden, Berlin). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte, Vermischtes). — Literarische Anzeigen.

Aphoristisches über seltsame Harmonien.

Von

L. Köhler.

Die neuesten Meister, namentlich Wagner, Liszt; ferner Raff u. A. haben einen neuen Weg in der Harmoniebehandlung eingeschlagen. Auf dem Beethoven-Schumann'schen Grunde fußend, verhielten sie sich zu diesem etwa, wie Beethoven anfangs zu Haydn und Mozart: d. h. das harmonische Material der neuen Componisten war zunächst dasjenige ihrer Vorgänger. Wie sich aber Beethoven im weiteren Verlaufe seiner persönlichen Entwickelung zu seinen Vorgängern in der Harmoniebehandlung verhielt, so ähnlich machte sich die Fortschreitung bei der Reihe der neuesten Meister, die alle in dem nach-Beethoven'schen Schaffen einen ähnlichen Fortbildungsproceß durchmachten, wie ihn Beethoven in dem nach-Mozart'schen für sich allein vollführte. Alles, was bei den Vorgängern harmonische „Freiheiten" waren, wurde nach und nach regelmäßiger angewendet, so daß es bald mit zu dem gewöhnlichen Harmoniegrunde gehörte; auf diesem erhoben sich dann wieder neue „Freiheiten", gleich Hügeln und Bergen. Es wird wieder eine Zeit kommen, wo die Hügel von den Füßen der Nachfolger, ohne alle Absicht natürlich, planirt sein werden; es wird dann eine spätere Zeit folgen, in welcher selbst Berge sich senken, andrerseits Ebenen sich heben. So bleibt, wie in der Geschichte unseres Planeten, im Grunde aller Stoff derselbe, nur die Zusammensetzung und die Formation ändern sich.

Man pflegt zwei nebeneinander fortlaufende Künstler-Arten zu unterscheiden: die schaffenden und ausführenden, also Componisten und Virtuosen. Es war von jeher der Fall, daß die Ersteren in allem Stofflichen die Initiative ergriffen und es den Virtuosen, welche erst in zweiter Linie Componisten für ihr Instrument waren, überließen, das gegebene Neue aufzunehmen und früher oder später zu verarbeiten. So sind z. B. Clementi, Hummel, Dussek u. A. in der Harmonie nicht über Mozart hinausgegangen, sie cultivirten, als Virtuosen, vorwiegend die technische Seite und kleideten diese in mehr oder minder künstlerisch-tüchtige Formen. Aber in neuester Zeit haben wir das Schauspiel erlebt, daß Virtuosencomponisten, wie Chopin, Liszt u. A. in der Harmonik den „eigentlichen" Componisten vorgriffen und neue Bahnen fanden.

Ein Rob. Schumann hat sich durch Chopin's Harmonik bereichert und Liszt's kühne Modulationsweise war schon zur Zeit, da er noch blos als Virtuos galt, besonders aber späterhin von Einfluß auf die Componisten.

Daß die harmonischen Freiheiten in neuester Zeit gerade von Clavier-Virtuosen ausgingen, kommt zum Theil daher, weil dabei vorzugsweise die Enharmonik eine hervorragende Rolle spielt und das temperirte Clavier dazu am leichtesten verwendbar ist. Es hält bei jeder Modulation stille; andere Tonorgane, wo die Intonation durch das musikalische Gefühl und Gehör vermittelt werden muß, sträuben sich leicht dagegen.

Der Gang der Entwickelung der neuen Harmonik ist nun in der Art mit dem Clavier verknüpft daß dieses dazu beitrug, starke Modulationen dem Fassungsvermögen leichter zugänglich, den Componisten auch leichter zu denken möglich zu machen. So rein innerlich ist also der Proceß nicht vor sich gegangen. — Daß es zweierlei ist, ob man z. B. von C nach Cis-, oder Desdur moduliert, wird nur von Pianisten-Compositeurs verneint werden können. Höchst interessant für die Musiker des natürlichen, nicht temperirten Tonsystems muß es sein, daß Prof. Helmholtz auf dem Wege seiner mathematisch-physikalischen Methode der Untersuchung über die „Tonempfindungen" zu dem nämlichen Resultate in Sachen der Enharmonik gelangt, wie Hauptmann auf philosophisch-psychologischem in seiner „Natur der Harmonik" u. s. w. Hiernach ist nicht das temperirte System das Tonsystem überhaupt, sondern bedeutet es nur, es ist eine Art von Arrangement.

Die Enharmonik setzt das Ferne als Nahes. Ist es nicht eigenthümlich, daß die Blüthe der enharmonischen Modulation

gerade in die Epoche des praktisch werdenden Elektromagnetismus fällt?

In der Enharmonik ist eine Ursache zu erkennen, durch welche das Verständniß vieler Modulationen der Neuzeit am meisten erschwert wird. Man kann sich die Enharmonik ähnlich so erklären, wie die gleichnamigen Töne verschiedener Harmonie-Generationen (im wirklichen System). Diese sind, wie z. B. e in C dur und E in A dur, ebenfalls von verschiedener Höhe: e ist tiefer als E, dennoch wird eines für das andere genommen, womit also doch „temperirt" wird. Die enharmonischen Töne sind zwar ungleich verschiedener (z. B. his ist $^1/_9$ höher als C), doch kann man sie auf die gleiche Stufe zurückführen, wo es die Reinheit erfordert. Man wird wissen, daß unter gar manchen anderen Sätzen, z. B. die Beethoven'sche D moll-Sonate im 1. Satz eigentlich nicht nach D, sondern nach Es dur zurückkehrt: die letzte Note im Recitativ des zweiten Theils im ersten Satze heißt As (mit Fermate). Das neu einsetzende Allegro würde demnach mit dem Sextaccorde Desdur beginnen, worauf Ges moll folgen würde; die damit verbundenen vielen Bee bestimmten aber den Meister, statt Des- lieber Cis dur, Fis moll ꝛc. zu schreiben, auf welchem Wege er dann zu dem erwähnten Schlusse gelangt.

(Schluß folgt.)

Theoretische Werke.

Hector Berlioz, Instrumentationslehre. Ein vollständiges Lehrbuch zur Erlangung der Kenntniß aller Instrumente und deren Anwendung, nebst einer Anleitung zur Behandlung und Direction des Orchesters. Mit 70 Notentafeln und vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig. Gustav Heinze. 1864. SS. IV, 285, 70.

Wie in der Malerei der Umriß, die Conturzeichnung den eigentlichen Gedanken des Künstlers enthält, wozu die Töne und Halbtöne des Schattens als weitere Ausführung, und zuletzt das Colorit als detaillirte Erörterung und Verdeutlichung des Gegenstandes gelten dürften, so verhält sich auch die Instrumentirung zur musikalischen Skizze, wie das Colorit zum Umriß. Es giebt der Composition die nöthigen feineren Nuancen, verleiht ihr das höhere, geistigere Leben. Durch die in den letzten Jahrzehnten erfolgte Vervollkommnung der Blasinstrumente, sowol derjenigen aus Holz, wie auch aus Blech, durch die jetzige fast unglaubliche Entwickelung und Verfeinerung in der Behandlung der Saiteninstrumente, sind Tonfarben und Klangconstellationen von so wunderbaren Wirkungen ins Leben gerufen, wie solche selbst noch im Anfange unseres Jahrhunderts kaum geahnet wurden. Auch der, so zu sagen, geistige Charakter der einzelnen Instrumente, auf welchen Gluck, Haydn, Mozart zwar schon theilweise hingewiesen haben, dessen eigentlichste Bedeutung in der Tonmalerei aber wol erst Beethoven zur Anregung brachte, ist jetzt fast bis aufs kleinste Detail festgestellt, und somit konnte die musikalische Tonfarbenlehre endlich in ein genaues System gebracht werden. Von allen jetzt lebenden Componisten sind es wol unstreitig Meyerbeer, Berlioz, Wagner und Liszt, welche sich vorzüglich als vollkommenste Meister in der Handhabung der Farbenmischung zu ihren Tongemälden ausgezeichnet haben. Keiner von ihnen mag sich aber vielleicht der Instrumental-Wirkungen von vornherein so bewußt gewesen sein, d. h. dieselben auf festen theoretischen Grundlagen angelegt haben, als Berlioz, welcher den speciellen Untersuchungen dieses Gegenstandes jahrzehntelange Studien zugewendet hat.

Berlioz scheint den Instrumenten ihre verborgensten Geheimnisse abgelauscht zu haben. Nicht nur daß er in seinem Werke darlegt, was effectvoll ausführbar oder nicht ausführbar auf jedem Instrumente ist, so erklärt er auch noch die verschiedenen Effecte, welche zu diesem oder jenem Colorit aus einer oder der anderen Behandlungsweise erzielt werden können. Er bespricht die Wirkungen besonders interessanter Zusammenstellungen, und erklärt den Charakter des erlangten Colorits aus der Natur der einzelnen Instrumente. Ohne selbst technischer Künstler auf Letzteren zu sein, kann man, unter Berlioz's Anleitung, ihrer Wirkungen vollkommen Herr werden, und reiches Material zu selbstständigen, neuen orchestralen Gebilden sich sammeln.

Die im vollsten Sinne praktische Instrumentationslehre von Berlioz ward schon in den vierziger Jahren (zuerst in französischer Sprache) veröffentlicht, und erlangte sofort eine allgemeine und große Bedeutung in der musikalischen Lehrwelt. In Bd. 22 S. 125 und Bd. 24 SS. 97 und 101 dieser Zeitschrift befinden sich schon durchaus belobende Besprechungen über das gediegene Werk nach der damals erschienenen deutschen Bearbeitung von J. L. Grünbaum (Berlin bei A. M. Schlesinger), sowie im 46. Bande S. 221 über das zu obigem Werke ebenfalls gehörige Buch desselben Autors und desselben Uebersetzers, das Orchester und den Orchesterdirigenten betreffend. So vielen unbestreitbaren Nutzen auch schon diese Ausgaben gebracht haben, so blieben dieselben, wegen des nicht für Jedermann zu erschwingenden hohen Preises, dennoch so manchem begabten Kunstjünger unzugänglich. Dieser beträchtliche Preis ging aus der außerordentlichen Menge von Auszügen aus Partituren hervor, von welchen der Autor im Texte spricht. So unvermeidlich diese Beigabe für solche Länder ist, wo Noten-Leihanstalten nicht allgemein verbreitet, oder dieselben mit classischen Partituren zu ärmlich ausgestattet sind, so dürften jene für Deutschland mehr oder minder überflüssig erscheinen, und aus diesem Grunde eine einfachere, resp. wohlfeilere Ausgabe des eigentlichen bloßen Textes mit den zur Erläuterung nothwendigsten Beispielen sehr erwünscht sein. Diesem Wunsche ist der Verleger der deutschen autorisirten Ausgaben aller Berlioz'schen Werke, Hr. Gustav Heinze in Leipzig, nunmehr nachgekommen. Statt der Auszüge aus den Partituren finden sich präcise Hinweise auf die Letzteren, welche ja in den so vielzähligen musikalischen Bibliotheken und Leihanstalten Deutschlands leicht einzusehen sind. Dadurch aber konnte das Werk zu einem höchst wohlfeilen Preise angesetzt werden, der dasselbe selbst den Unbemitteltsten zugänglich macht, was eben als das Hauptverdienst dieser Ausgabe uns vorzüglich lobenswerth erscheint. Die Uebersetzung ist in einem klaren, populairen und dabei gefälligen Style verfaßt.

Als auf besonders interessante Theile des Werkes verweisen wir auf die Capitel von der Verbesserung der Clarinetten, von den Singstimmen, von den verschiedenen Schlaginstrumenten genau bestimmbarer Höhe (z. B. antike Cymbeln) und von den neuen Instrumenten (Saxophonen u. s. w.), sowie vor Allem auf die Abhandlungen vom Orchester und vom Orchesterdirigenten.

Correspondenz.

Leipzig.

Vor Allem haben wir noch die neunzehnte Aufführung des hiesigen Dilettanten-Orchester-Vereins zu registriren, welche am 15. November im Saale des Schützenhauses stattfand. Es sind namentlich die sehr anerkennenswerthen Bestrebungen des talentvollen Dirigenten, Hrn. v. Bernuth, so wie die lobenswerthe Präcision der Orchesterleistung hervorzuheben, was insbesondere auf die Art und Weise sich beziehen dürfte, wie das Weber'sche Esdur-Concert begleitet wurde. Die Pianoforte-Partie führte eine (im Programm nicht genannte) junge Dame mit mehr, als gewöhnlichem dilettantischen Geschicke aus. Noch mehr bekundete sich die Begabung derselben im Vortrage von H. Seeling's Concert-Etude (in A moll) und Schubert's Impromptu. Das Orchester selbst brachte die harmlose Ouverture zur „Weißen Dame" von Boieldieu und die Mozart'sche Gmoll-Symphonie, erstere vorzüglich in löblicher Ausführung, zu Gehör. Außerdem producirten sich noch zwei Herren in einem Duo concertante für Violinen (mit Clavierbegleitung) von Ch. Dancla.

Die so eben verflossene Woche war mehr als gewöhnlich ergiebig an Musikaufführungen (jeder Abend brachte eine neue) und zeichneten sich die letzteren zumeist auch hinsichtlich ihrer besonders interessanten Programme aus.

Den Reigen eröffnete das vierte Concert des Musikvereins Euterpe am 1. d. M. unter Direction des Hrn. v. Bülow. Derselbe hatte die Leitung des Orchesters gefälligst übernommen, eines Theils um seine neueste Instrumentalcomposition, Ballade nach Uhland's Dichtung „Des Sängers Fluch" dem Publicum selbst vorzuführen, anderen Theils aber auch, weil Musik-Dir. Blaßmann an diesem Abende zwei große Pianoforte-Concerte (in Es dur von Beethoven und in A dur von Liszt) vortrug. Den Anfang bildete die Haydn'sche Cmoll-Symphonie, den Concertschluß die Ali Baba-Ouverture von Cherubini. Bülow bestätigte aufs Brillanteste seinen Ruf als Einer der bedeutendsten Dirigenten unserer Zeit; unter seiner energischen alle Ausübenden elektrisirenden Leitung erwiesen sich die Leistungen des Orchesters als außerordentlich schwungvoll und lebendig, und entlockten der mit besonderer Theilnahme lauschenden Zuhörerschaft häufige und reichliche Beweise allgemeinen, anerkennenden Beifalls. Referent hatte Gelegenheit zu vernehmen, wie selbst einige Hrn. v. Bülow in musikpartheilicher Richtung nichts weniger als befreundete Herren unwillkürlich ihren Enthusiasmus über sein immenses Talent als Orchesterdirigent laut aussprachen. Musik-Dir. Blaßmann bewährte in obenerwähnten Vorträgen seinen wohlverdienten Ruf als eleganter und zugleich sinniger, geistig belebter Clavierspieler. Ganz besonders ausgezeichnet war seine Auffassung und Wiedergabe der prächtigen, schwungvoll gedichteten, aber auch sehr schwierigen Composition von Liszt. Ein ungewöhnliches Interesse der Zuhörer beanspruchte an diesem Abende die Orchesterballade von Bülow, welche sich als ein lebensvolles, nachhaltig auf das Gemüth wirkendes Tongemälde erwies. Reich an musikalischer Erfindung, von tief erschütterndem Ausdrucke in Motiven, Modulationen, so wie in Anwendung des passendsten Instrumentalcolorits, dabei aber außerordentlich klar in kunstgerechtester Durchführung der musikalischen Gedanken, knapp und angemessen in Form und Länge, darf diese zuerst in weiteren Kreisen vorgeführte Orchester-Composition Bülow's, als eine für Concertinstitute sehr zu empfehlende Aquisition zu betrachten sein. Wir können daher nicht umhin, beiläufig das laute, in ein öffentliches Concert ohnehin nicht hinpassende Kichern zweier Herren zu rügen, welches bei dem Beckenschlage (im dramatischen Culminationspuncte der vom Tondichter geschilderten unbändigen Wuth des wilden Königs) den Nächststehenden zu sehr sich bemerkbar machte. Ein solches Gebaren bewies, daß die gedachten Persönlichkeiten wahrscheinlich der Fähigkeit entbehren, den geistigen Inhalt eines Tongedichtes logisch zu verfolgen. Vielleicht war es auch ein principielles Entgegentreten all und jeder Schöpfung aus der neudeutschen Schule. In solchem Falle aber dürfte dieser einzelne, durch die dramatische Steigerung jedoch unbedingt gebotene, scharf einschneidende Klang des durch den Wurf erklirrenden Schwertes, jedenfalls erbleichen vor dem Getöse der einzig nur zur Verstärkung des Lärmes angewendeten sämmtlichen Schlag- und Klingel-Instrumente in der Ouverture Cherubini's, dessen anerkannte Classicität doch wol von Niemand bestritten ist. —

Am 2. December fand der zweite der Abende des Hrn. v. Bülow für ältere und neuere Claviermusik statt. Wir gestehen offen, daß zufolge einer uns noch am Vormittage jenes Tages von einem Freunde des Künstlers zugekommenen Mittheilung über ein ziemlich ernstes Unwohlsein desselben, uns ein gewisses Zagen ergriffen hatte. Indessen der Ausgang des Concerts erwies, daß Bülow zu jenen seltenen, energischen Künstlernaturen zählt, welche durch die unermeßliche Stärke ihres Geistes die Schmerzen und Leiden des Körpers zu bezwingen wissen. Zwar wollten sich die Letzteren an etwa drei Stellen, aber auch selbst hier nur kaum durch unwillkürliches, blitzschnell vorübergehendes Zucken der Hände bemerkbar machen, — wurden jedoch überwältigt von der Macht des eisernen Willens des Künstlers, so daß, dem Totaleindrucke nach, Bülow, wie immer, sogar an diesem Abende sich als unumschränkter Beherrscher seines Instruments zeigte. Großartig, wie es eben in der Natur dieses Künstlers liegt, ertönten uns die chromatische Phantasie und Fuge von Bach, die dritte große Sonate (Op. 14) von Schumann, die Concertphantasie von Liszt über Motive aus den „Hugenotten" und die Sonata appassionata von Beethoven. Ebenso dürfen wir mit gutem Rechte den Vortrag der Giguen (in G dur) von Mozart und (in B dur) von Händel, und der A dur-Bourrée von Bach, hinsichtlich des Colorits der Clavierbehandlung als classisch, dagegen den der Raff'schen „Metamorphosen" (Op. 74, Nr. 8) als echt romantisch bezeichnen. Allgemeiner mehrfacher Applaus nebst öfterem Hervorrufe belohnte das so sieghafte Ringen des Künstlers.

Das achte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 8. d. M. führte abermals eine Novität — die siebente in dieser Saison — vor, nämlich: den 18. Psalm für Chor und Orchester von Woldemar Bargiel. Das Concertdirectorium hat sich demnach im Allgemeinen ein unbestreitbares Recht auf die Anerkennung des Publicums erworben für die Bestrebungen, dasselbe auch mit Erzeugnissen der Gegenwart bekannt zu machen. Das Einzige, was noch etwa zu wünschen übrig bliebe, wäre wol eine mehr vorurtheilsfreie (so pro wie contra) Auswahl der vorzuführenden Novitäten. Das Concert wurde mit der Gmoll-Symphonie von Mozart eröffnet, in deren erstem Satze die Blasinstrumente gar viel an Präcision zu wünschen übrig ließen. Darauf folgte vortrefflich ausgeführt „Der Sturm" für Chor und Orchester) von Haydn, und als Schluß des ersten Theils das Beethoven'sche Cdur-Concert, vorgetragen von einem überaus werthen Gaste, Frau Dr. Clara Schumann, welche mit lautem und allgemeinem Beifalle empfangen wurde. Von derselben Künstlerin hörten wir an diesem Abende auch noch — im zweiten Theile, nach der schwungvoll ausgeführten Genovefa-Ouverture (in welcher aber die Hörner, durchaus gegen des Componisten, und wahrscheinlich auch gegen eigene Absicht, sich auf den hohen Noten des Jagdmotivs durch Prelltriller auszeichneten) — die „Variations sérieuses" von Mendelssohn. Frau Dr. Schumann hat ihren bedeutenden europäischen Ruf durch jahrelange, ehrenhaft-künstlerische Leistungen gar wohl verdient. Auch an diesem Abende lauschten wir, nicht ohne gewisse Befriedigung, dem Vortrage des Beethoven'schen Concerts, und fühlten uns — wenn auch nicht aufgeregt, hingerissen, — so doch erwärmt. Freilich die frühere

Energie, die Leidenschaft im Ausdrucke fanden wir nicht mehr im Spiele der Frau Schumann; an deren Statt ist eine gewisse seelische Wärme getreten. Darum sprach uns auch das genannte Beethoven'sche Werk mehr an, als die Mendelssohn'schen Variationen, welche besondere Kraft, so wie auch besonderen Ausdruck verlangen. Das Publicum bezeugte nach einem jeden Satze seinen Beifall durch reichlichen Applaus, und rief zuletzt die Künstlerin, wohlverdienter Maßen, mehrfach hervor. Woldemar Bargiel's Psalm wurde unter des Componisten eigener Leitung vortrefflich ausgeführt. Referent lernte darin nicht nur ein neues Werk, sondern überhaupt das Erste von diesem Tondichter kennen. So schwierig es demnach auch für uns war, in unserer Meinung über diese Composition zu einem Endresultate zu gelangen, so glauben wir gleichwol nicht zu irren, wenn wir aus dem erwähnten Psalme zwar eine große Begabung Bargiel's für den Ausdruck des Feierlichen, Erhabenen ersehen, zugleich aber auch ein gewisses, den freieren Flug der Phantasie öfters hemmendes, zu ängstliches Nachbeten der bestehenden äußeren Formen, woraus mitunter manches Hohlpathetische und deshalb Triviale entspringt. So fängt z. B. der erste Satz oder Vers: „Herr, wie lange willst du mein sogar vergessen? höchst grandios und ergreifend an, aber indem der Componist ohne des Bach'schen riesenhaften Periodenbaues mächtig zu werden, seinen äußeren Formen nachstrebt, wird er breitspurig (besonders dazu verleitet durch die unpassenden Repetitionen des Textes) und bringt unnöthige Wiederholungen, (ja es schienen uns selbst Rosalien durchzuschimmern) und nicht genugsam motivirte Episoden zum Vorschein, welche er freilich durch Passagen und effectvolle Instrumentirung sehr geistreich zu maskiren weiß. Musikalisch schön, und dabei von tiefem in der That religiös pathetischem Ausdrucke erschien uns der größte Theil des Satzes: „Schau doch und erhöre mich". Aber auch selbst hierin machten sich einige Breite und die declamatorisch fehlerhafte, durchaus unlogische Zerstückelung und Wiederholung der Textphrasen bemerkbar. Der Schlußsatz, obschon lebendig und glänzend gehalten, hat uns am wenigsten gefallen, weil er nicht dem Charakter eines Psalmes entsprach. Denn mag immerhin das Buch der Könige von David erzählen, derselbe habe Gott zu Ehren vor der Bundeslade getanzt, — wir fühlen uns dennoch außer Stande mit dem Kirchengesange den entschiedensten Walzerrhythmus in geistigen Einklang zu bringen — (obschon der Componist $^{6}/_{4}$ oder $^{6}/_{8}$ tactirte). Die Instrumentation ist angemessen behandelt und beeinträchtigt niemals den Gesang, hebt vielmehr denselben. Nach Beendigung erschallte reichlicher Applaus.

Am 4. Decbr. war die dritte Abend-Unterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, welche gleichfalls mit einer Novität (im Manuscript), einem Sextett für drei Violinen, Viola und zwei Violoncells von Ernst Rudorff anfing. Der Componist, ein ehemaliger Schüler des hiesigen Conservatoriums, bekundete darin ein bedeutendes Talent für Kammermusik, — ein gutes Wissen und Können, wie man zu sagen pflegt. Er lehnt sich wohl noch in der Form hier und da, wie es ja bei jungen Tonsetzern nicht anders sein kann, an die würdigsten Vorbilder (namentlich Schubert und Mendelssohn) an, weist aber auch zu gleicher Zeit schon einige Selbstständigkeit auf, besonders aber viel Schwung und Feuer bei anständiger Eleganz der Passagen. Das Werk, von den HH. Concertmeister David, Röntgen, Volland, Hermann, Luebek und Pester vortrefflich ausgeführt, wurde vom Publicum höchst beifällig aufgenommen. Es folgten ein Trio von Schumann (Nr. 2. F dur) vorgetragen von Frau Dr. Schumann und den HH. David und Luebek, welche Letzteren, im Vereine mit den HH. Röntgen und Hermann auch noch das Adur Quartett (No. 3) desselben Meisters ausführten, worauf zum Schlusse die erwähnte Künstlerin die Beethoven'schen Variationen (in Emoll) für das Pianoforte allein vortrug. Uns wollte es bedünken, als ob Frau Schumann außer den im Vorhergehenden besprochenen Vorzügen, an diesem Abende auch noch etwas mehr Energie, besonders im erwähnten Trio, entfaltet hätte. Rauschender kaum enden wollender Beifall und vielfacher Hervorruf bezeugten den Dank der diesmal mehr als gewöhnlich zahlreichen Zuhörerschaft.

Am 5. d. M. feierte der Gesangverein Ossian im Hôtel de Pologne sein Stiftungsfest durch eine große Aufführung vor eingeladenen Zuhörern, dessen Hauptmoment aber unstreitig die Mitwirkung der aus dem zweiten Euterpeconcerte vortheilhaft bekannten jugendlichen Pianofortevirtuosin Mary Krebs aus Dresden bildete. (Wie wir beiläufig hörten, verdankte der Verein diese Gefälligkeit nur den freundschaftlichen Rücksichten des Capellm. Krebs gegen zwei Mitglieder des Vereinsvorstandes). Durch eine nicht zu entschuldigende Vergeßlichkeit war der am Morgen herbeigeschaffte Flügel bis zum Auftreten der jungen Künstlerin nicht geöffnet worden, hatte also in seinem Innern die kalte Temperatur bewahrt, während die Temperatur des Saals durch die zahlreiche Versammlung bedeutend gestiegen war. Die Folge davon war, daß beim Oeffnen des Flügels, zufolge des plötzlichen Einflusses der äußern Hitze auf den noch kalten Mechanismus des Instruments, einige Tasten stark anquollen, demnach aber auf das Spiel der jungen Virtuosin sowohl physisch, als auch moralisch sehr störend einwirkten, was wir bei einem Kinde von zwölf Jahren ganz natürlich finden mußten. Trotzdem trug Mary Krebs ihr versprochenes Programm vollständig, und mit glänzender Virtuosität vor. Dasselbe bestand in Phantasie über Motive aus „Norma" von C. Krebs, der Katzenfuge von Scarlatti, dem „Tanz" von Moscheles, und den Ries'schen Variationen über das bekannte Rheinweinlied. Da wir das Ende des Concerts nicht abwarteten, wohnten wir der Ausführung der Letzteren nicht mehr bei, hörten also auch nicht den gefälligen Extravortrag, welchen die liebenswürdige kleine Künstlerin beigegeben haben soll. Daß dieselbe nach jeder Ausführung Beifall erzielte und mehrfach hervorgerufen wurde, war nur Gerechtigkeit. — Die Mitglieder des Vereins selbst betheiligten sich an der Ausführung des „Liedes von der Glocke" von Andreas Romberg mit Orchester, so wie an fünf Quartetten für gemischten Chor von J. Becker, R. Franz, M. Hauptmann, R. Schumann und vom Dirigenten Hrn. A. Härtel. Wenn die Vorträge des Vereines nicht den wünschenswerthen Erfolg gehabt haben, so müssen wir dieses Resultat vor Allem dem Hrn. Dirigenten zurechnen, dessen nicht ausreichende Befähigung sich an diesem Abende wie überhaupt, so auch mehrmals in Details bemerkbar machte. Der Verein an und für sich besitzt gar hübsche Kräfte, die wol nur eines energischen, musikalisch und geistig gebildeten Leiters bedürften, um weit Tüchtigeres zu leisten. Wir freuten uns über die frischen, jugendlichen Stimmen, namentlich unter den Soprani und Alti. Auch die Soli (mit Ausnahme des gänzlich farblosen, tieferen Basses) erwiesen an hellem Klang der Stimme und an taktlicher Präcision Befähigung zu bedeutenderen Leistungen bei — besserer Leitung.

Zum Besten eines zu stiftenden Pensionsfonds für Veteranen führte die hiesige Singakademie am Sonntag, den 6. Decbr. Nachmittags, in der Thomaskirche Haydn's „Schöpfung" auf, unter Leitung des Hrn. v. Bernuth, und unterstützt hinsichtlich der Solopartien von Frl. Alvsleben, (königl. Hofopernsängerin aus Dresden) und HH. Schild und Sabbath, (Mitglied des Domchors aus Berlin). Wir können diese Aufführung nicht anders, als sehr gelungen nennen. Frl. Alvsleben besitzt eine ziemlich umfangreiche Sopranstimme von sympathischer Färbung, von starkem, vollem, hellem Tone, gut geschult, stets rein und präcis im Ansatze, und entfaltet dabei ein außerordentliches musikalisches Verständniß und richtiges declamatorisches Gefühl. Zum dritten Male hörten wir jetzt z. B. die Arie: „Auf starkem Fittig", und gestehen mit Freuden Frl. Alvsleben, eben der letzten Vorzüge wegen, die Palme im Vortrage zu, selbst vor Frl. Parepa. Hr. Sabbath erwies sich seines bedeutenden Rufes als Oratoriensän-

ger durchaus würdig; auch bei ihm sind, außer dem vollen Tone des schönen Baß-Organs, Schule und durchdachter Vortrag besonders hervorzuheben. — Die Hrn. Schild zugefallene Tenorpartie ist zwar weit kleiner als jene des Soprans und Basses, bot aber auch ihm Gelegenheit (z. B. gleich in der ersten Arie mit Chor) seine künstlerische Befähigung darzuthun, und kann es füglich als Beweis derselben gelten, daß er neben Frl. Alvsleben und Hrn. Gabbath, wenn auch noch nicht ganz ebenbürtig, so doch schon in anerkennenswerther Weise seinen Part auszuführen vermochte. Die Chöre waren vortrefflich einstudirt und gingen höchst erfreulich von Statten. Das Orchester erwies sich alles Lobes würdig, (obschon es in den Trompeten ein paar Mal an Präcision zu fehlen schien). Die Singakademie und Herr v. Bernuth haben sich demnach doppelten Dank erworben: einmal wegen der wirklich prächtigen Aufführung, und zweitens wegen des edelmüthigen Zweckes, welchen sie, wie wir hoffen dürfen, erreicht haben, indem alle Räume der Kirche, sogar die Stehplätze auf den höchsten Emporchören fast Kopf an Kopf von Zuhörern besetzt waren.

Y. v. A.

Dresden.

Die zweite Soirée für Kammermusik der HH. Lauterbach Hüllweck, Göring und Grützmacher, welche am 13. November im Saale des Hôtel de Saxe gegeben wurde, brachte ein Quartett von Haydn (F dur Nr. 64), ein Quintett von Spohr (G dur Op. 33 Nr. 2) und Quartett in F moll Op. 95 von Beethoven. — Den Gipfelpunct des Abends bildete selbstverständlich das in jedem Satze durch Großartigkeit der Ideen und geniale Gestaltung der Form hervortretende Quartett von Beethoven, obwol auch hier, wie in den übrigen zwei Nummern, der langsame Satz den Preis in Composition, wie in der diesmaligen Ausführung dadontrug. Während Hrn. Concertmeister Lauterbach im Spohrschen Quintett Gelegenheit wurde, das virtuose Element seines Spieles aufs Vollkommenste darzustellen, so war es andererseits namentlich das Violoncell-Solo zu Anfange des Allegretto im Beethovenschen Quartett, worin Hr. Grützmacher seine höchst geistvolle Interpretation aufs beste geltend machen konnte. Die Gesammtausführung war, wie stets, eine ausgezeichnete. Beim Quintett wirkte als zweiter Bratschist Hr. Kammermusikus Mehlhose. —

Einen ganz besondern Genuß gewährte das zweite Abonnementconcert der königl. musik. Capelle, welches am 17. November im Hôtel de Saxe stattfand. Nach der das Concert eröffnenden ersten Ouverture zur Oper „Fidelio“ von Beethoven brachte man zum ersten Male Franz Lachner's Suite zu Gehör. Das Werk ist jedenfalls ein sehr gewichtvolles und bedeutendes, denn es liegt in demselben nicht blos ein hervorragendes musikalisches Wissen verborgen, sondern die eigentliche Erfindung erscheint von Frische und warmer Empfindung durchströmt, und wirkt auf den Zuhörer in beruhigend wohlthätiger Weise. Ganz besonders stuhen sich diese vorerwähnten Eigenschaften im zweiten Satze, der Menuett, vor. In den Variationen wirkt die geistvolle Behandlung der einzelnen Orchesterinstrumente angenehm frappirend, ein edler Hauch durchweht das Präludium, während die Fuge am Schlusse des Stückes uns für ein symphonisches Werk nicht reizvoll genug erscheint, und der Marsch am Schlusse der Variationen sich sogar stellenweis etwas dem Trivialen nähert. Der Totaleindruck ist indeß ein unbedingt günstiger und errang das Werk hier vielen Beifall. Als Nr. 3 folgte Mendelssohn's reizvolle Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“. Der Trompetensatz am Schlusse derselben wurde (den famosen Queißer an der Spitze) mit einer Sicherheit und Reinheit ausgeführt, welche den kühnsten Anforderungen entsprach. Den Beschluß des Abends machte Mozart's Symphonie in C dur mit der Schlußfuge. Hr. Capellmeister Rietz dirigirte das Concert, in welchem nur Ausgezeichnetes geleistet wurde.

Nachdem Richard Wagner zum größten Bedauern seiner hiesigen zahlreichen Verehrer zum dritten Abonnementconcert des Hrn. v. Bronsart nicht erschienen, da er krankheitshalber in Carlsruhe zurückgehalten wurde, so sahe sich der Concertgeber genöthigt das Concert einige Tage hinauszuschieben und erst Sonnabend den 28. Novbr. im Hôtel de Saxe vor sich gehen zu lassen. Hr. Musikdirector Dr. Leopold Damrosch aus Breslau im Verein mit dem Concertgeber waren die Ausführenden des sehr reichen und interessanten Programms: Kreutzer-Sonate von Beethoven, Carneval von R. Schumann, Sonate für Violine mit Pianoforte-Begleitung von Tartini, Polonaise Nr. 1 (E moll) für Pianoforte von Liszt und Rondo für Pianoforte und Violine (Op. 70) in H moll von Franz Schubert. — Dr. Damrosch gehört nicht zu der Klasse von Geigern, welche durch glänzende Virtuosität das Ohr blenden und das Herz dabei leer ausgehen lassen, sondern seine Vorzüge sind Gediegenheit und Correctheit in Ausführung des Passagenwerkes wie der Cantilene. Ein zarter melancholischer Hauch durchweht sein ohnedies reizvoll musikalisches Spiel. Von Hans v. Bronsart läßt sich fast wörtlich dasselbe sagen, nur erscheint derselbe hin und wieder kühner in dem Ueberwinden selbstgestellter Aufgaben. Die Uebereinstimmung in der Gefühlsweise der beiden Concertanten, welche wir vorher darzuthun versuchten, stellte sich besonders in der Beethovenschen Sonate im günstigsten Lichte dar. — Leider war das Concert nicht so besucht, wie es nach dem durchweg ausgezeichneten Leistungen der HH. v. Bronsart und Dr. Damrosch wol zu wünschen gewesen wäre. Der Beifall war indeß ein sehr reicher. — —

Der Chorgesangverein (Dresdener Singakademie) führte zum Besten eines wohlthätigen Zweckes Mozart's Requiem im Meinholdschen Saale mit Orchester auf. Die Soli wurden von Vereinsmitgliedern executirt. Hr. Hofcapellmeister Krebs dirigirte an Stelle des plötzlich erkrankten Dirigenten des Vereins, Hrn. Musik-Dir. Pfretzschner. —

In der „Schweizerfamilie“ von Weigl, welche neueinstudirt in Scene ging, trat Frau Jauner als Emmeline auf. Außerdem wirkten mit: Frau Krebs-Michalesi und die HH. Rudolph, Degele, Eichberger und Jauner. Die Rolle des Letzteren (Paul) hätte man besser Hrn. Marchion anvertrauen sollen.

Frl. Hänisch ist so eben von ihrem, laut sämmtlichen Berichten, mit so großem Erfolg begleitet gewesenen Gastspiel am Hoftheater zu Hannover zurückgekehrt und hat ihre Wirksamkeit begonnen.

Berlin.

Die erste Soirée des Hrn. v. Bülow für ältere und neuere Claviermusik (Cyclus V) im Saale der Singakademie fand am 8. Novbr. statt. Das Progamm enthielt fast dieselben Nummern, welche schon in Ihrem Berichte über den ersten Concertabend in Leipzig angeführt sind. Dazu kam nur noch das Concert im italienischen Style (nach Bülow's Bearbeitung) von J. S. Bach.

Die HH. Concertmeister A. Zimmermann und Kammermusikus Jul. Stahlknecht eröffneten am 12. Nov. ihren Cyclus von Soiréen für Kammermusik im Saale des Englischen Hauses. Der Abend brachte zuerst ein Quartett von Haydn (C dur Cah. 10 Nr. 1), dessen herrlicher Vortrag und Ensemblespiel allgemeinen Beifall hervorrief. Außer den beiden Concertgebern betheiligten sich an der Ausführung noch die Kammermusiker HH. J. Rammelsberg (2. Violine) und G. Richter (Bratsche). Dem Quartett folgte Beethoven's G dur-Trio Op. 1 Nr. 2 mit unserem trefflichen Pianisten G. Schumann für den Clavierpart. Daß auch dieses Werk in technisch-künstlerischer Beziehung vorzüglich ausgeführt wurde, glauben wir nicht weiter bemerken zu müssen. Der Cardinalpunct des genußvollen Abends war Franz Schubert's Großes D moll-Quartett. In großer Feinheit und Vorzüglichkeit der Ausführung fand dieses Glanzstück von der überaus stark besuchten Versammlung den verdienten großen Beifall. — An demselben Abend fand im Saale der Singakademie die erste von

den sechs Symphonie-Soiréen des Carlsberg'schen Orchestervereins statt. Das Programm enthielt Ouverturen zu „Ruy Blas" von Mendelssohn und zu „Figaro's Hochzeit" von Mozart, sowie die Symphonien Gdur von Haydn und Bdur von Beethoven. Der erwähnten Soirée wegen hörten wir nur die erste Ouverture und zwei Sätze der Gdur Symphonie (mit dem Paukenschlag) von Haydn. Das Orchester zeigte durchweg in der Ouverture, die durch des Dirigenten Feuereifer etwas zu schnell executirt wurde, die reinste Stimmung. Hin und wieder hätten wir eine maniertere Auffassung gewünscht. Weniger sagte uns der erste Satz der Haydn'schen Symphonie zu. Der Grund mag auch hier in dem zu schnell genommenen Tempo liegen. Das wohlgewählte und zu einem organischen Ganzen zusammengestellte Orchester besteht aus 60 Mann (10 ersten, 8 zweiten Geigen, 4 Bratschen, 6 Violoncellen, 6 Contrabässen ꝛc.) und entspricht vollkommen den hohen Anforderungen unseres intelligenten Publicums. Um so mehr bedauerten wir, daß das Orchester fast vor leeren Bänken spielen mußte. Das Berliner Publicum sollte um so mehr dieses Unternehmen unterstützen, da es für den beispiellos billigen Preis von 2 Thlr. im Abonnement sechs auserlesene Symphonie-Abende hat. Oder sind etwa drei Orchesterkapellen, die das Höchste anstreben, für Berlins musikalische Zustände zu viel? Der heutige Abend war für uns ein anstrengender, denn wir besuchten zwei Soiréen und hörten zuletzt noch ein Stückchen „Freischütz" im Opernhause, um auch Zeuge zu sein, wie Musik-Dir. Rob. Radecke, als neuerkorener dritter Dirigent, sein erstes Debut ablegte. Man sagte uns, daß er die Oper ohne jegliche Probe dirigirt hätte. Um so glänzender würde sich dann auch in dieser Branche sein Dirigententalent bewähren. Mit dieser Stelle ist ein Einkommen von 1000 Thlr. verbunden. —

Am 18. November brachte der hiesige Musikdirector und Domorganist Hr. Hermann Küster zum Besten des Erziehungsinstituts für verlassene Kinder „Zum grünen Hause" unter Mitwirkung von Mitgliedern der Singakademie und Dilettanten, so wie der Liebig'schen Capelle sein letztcomponirtes Oratorium „Die ewige Heimath" in der erleuchteten Königl. Hof- und Domkirche zur Aufführung. Die Soli hatten für Sopran und Alt die Frls. Th. Schneider u. Baer, für Tenor und Baß die HH. Domsänger Geyer und Dr. Müller übernommen. Compositionen von Oratorien gehörten nach Mendelssohn in neuerer Zeit zu den seltneren Erscheinungen. Wir sind insofern Hrn. Küster dankbar dafür, daß er uns mit seiner „ewigen Heimath" ein anzuerkennendes Werk giebt, welches, obgleich kein Oratorium, da es ohne dramatischen Inhalt ist, recht eigentlich an Dichtung und Tonsprache ein Product unserer Zeit ist. Frei von aller confessionellen Beimischung bewahrt sich Hr. Küster als Dichter den objectiven religiösen Standpunct. Was nur der Autor dichterisch gegeben, hat der Componist verstanden (wenn auch nicht ganz frei von Haydn- Mozart- und Mendelssohn'schen Reflexen) musikalisch, mitunter nur zu aphoristisch, zu interpretiren.

Das Werk enthält in seinen zwei Theilen — Auferstehung und jüngstes Gericht schildernd — 22 Nummern. Die Instrumenteleinleitung, den Tod veranschaulichend, ist gewissermaßen ein sich zur Sonatenform entfaltender figurirter Choral (Jesus meine Zuversicht). Das dem düstern Emporsteigen der Bässe folgende Motiv der Geigen bildet die Figuration, in der sich das Erbeben der Seele und der Todeskampf bis zum Erlöschen der Lebensflamme malt. Es würde den Raum eines Referats weit übersteigen, wollten wir sämmtliche Nummern kritisch beleuchten. Wir beschränken uns darauf das Bedeutendste daraus mit einigen Worten hervorzuheben. Sehr wirksam hat der Componist die verschiedenen Chöre behandelt. Das Bild des Makrokosmos, des rauschenden Lebens der Welt, wird charakteristisch instrumental im Finale durch die Nummern 7—12 (Höhere Stufen der Erkenntniß, Seligkeit darstellend) eingeleitet, und auf dies orchestrale Motiv baut sich der Chor „Er hält die Himmel" fugirt auf, indem die Antithese „Er ordnet sie" als Gegenthema geistreich benutzt ist. Der Chor Nr. 8 „Sein Heereszug" zeichnet tief erfaßt das Leben der Völker, ihr Ringen und Streiten. Ein Frauenchor in Nr. 9 (As dur) „Euer Herz erschrecke nicht" deutet auf das Nahen des Erlösers und ein Sopran-Solo (Nr. 10 Arietta Fdur) mit feiner sinnvollen Harfenbegleitung, auf die unnahbare Herrlichkeit Gottes selbst. Den Schluß des ersten Theils, die ewige Heimath und das lichte Bild von Seligkeit und Frieden zeichnend, bildet ein kunstvoll gesetzter fugirter Chor. Der den zweiten Theil eröffnende Chor ist als Fuge mit drei Subjecten instrumental und vocal von herrlicher Wirkung und müssen wir ganz besonders die charakteristische Verarbeitung der Themen hervorheben, wegen der strengen Form, in der dies selbst in der Umkehrung und p. amplificationem geschieht. Ferner sind noch von musikalischer Bedeutung die Nummern 16—18, (jüngsten Tag, Auferstehung und Gericht veranschaulichend) wenngleich der Höhepunct des Werkes erst in Nr. 20 (Tenor-Arie und Chor) erscheinen mag. Auf dem Basso ostinato in Nr. 18 erhebt sich neu der Chor der Unseligen „O Ewigkeit, o Donnerwort" der in der Modulation bei den Worten „Wo ich mich hinwende" seine Höhe findet. Der instrumentale Part des Basso ostinato kam nicht recht zur Geltung. Von musikalischem Werthe ist die Durchführung des Schlußsatzes. Die Ausführung war im Ganzen eine meistgelungene: nur konnten die schwachbesetzten Chöre die weiten Räume des Domes nicht ausfüllen. Einige unverzeihliche Unsicherheiten kamen in dem Adur-Satz des vierstimmigen Frauenchors aus Nr. 18 und in dem Choral Nr. 19 vor. Die Soli waren in guten Händen. Die hin und wieder vorgekommenen Detonationen in den Soli und Chören wollen wir als eine Folge der ungeheizten Kirche ansehen. Die Zuhörerschaft war ungemein zahlreich, da sämmtliche Räume der großen Kirche besetzt und sogar stehend eingenommen waren. Bekanntlich ist dies Oratorium mehrfach schon anderweitig aufgeführt worden und bei A. Petrenz in Neu-Ruppin im Druck erschienen. —

Der Stern'sche Gesangverein veranstaltet seit seinem Bestehen alljährlich eine musikalische Gedächtnißfeier für Felix Mendelssohn Bartholdy, die den Manen des so früh verewigten Meisters im Reich der Töne würdig ist, und der von Seiten des Publicums stets eine ebenso lebhafte als tiefe und ernste Theilnahme zugewandt wird, daß Saal und Vorsaal in der Singakademie für die Folge nicht mehr ausreichen, um sämmtliche Zuhörer zu fassen. Im Schooße dieses mit Recht durch seinen Leiter berühmt gewordenen Vereins haben des Verstorbenen Schöpfungen kirchlichen und weltlichen Styles ihre vollkommenste Ausführung gefunden. Bei der diesjährigen Feier, am 14. November kamen ausschließlich Compositionen des Gefeierten zur Aufführung: 1) Der 95. Psalm für Tenorsolo, (Hr. Otto), Chor und Orchester, der namentlich in dem großartig angelegten Chor-Canon seinen Höhepunct hat: 2) Die erste Walpurgisnacht, Gedicht von Goethe, die Soli gesungen von Frl. Preßler u. den HH. Otto und Krause (Königl. Hofopernsänger, und 3) Ave Maria, Hochzeitsmarsch und Finale aus der unvollendeten Oper „Loreley", die Partie der Leonore gesungen von unserer neu ernannten Kammersängerin Frl. Lucca. Die Chöre und die Liebig'sche Kapelle übertrafen sich in der Walpurgisnacht in ihren schwierigen Leistungen. Die Soli waren in trefflichen Händen und brachte namentlich Hr. Krause das seine ausgezeichnet zur Geltung. Das innige Ave Maria und der schwungvolle Hochzeitsmarsch, instrumental durch Musik-Dir. Wuerst bearbeitet und das von Mendelssohn selbst orchestrirte Finale, kamen nach allen Beziehungen hin vollendet zur Aufführung. Unsere an diesem Abend krank aussehende Lucca erfaßte die Partie der Leonore mit solcher dramatischen Begeisterung, daß sie alles mit dem Adel ihrer Stimme belebte. Die Aufführung war unter Professor Stern's Leitung eine der Besten, die je stattgefunden. — In der zweiten und dritten Symphonie-Soirée der Königl. Capelle kamen zur Aufführung

Dorn's drastisch und imposant wirkende Nibelungen-Ouverture, Lachner's bekannte Suite, Niels Gade's Ouverture: „Ossians-Klänge", Beethoven's Symphonie (Fdur), Ddur-Symphonie von Ludwig Berger, Quartett-Variationen (Gott erhalte Franz den Kaiser) von Haydn; Najaden-Ouverture von W. Sternbale-Bennett; Sinfonia eroica von Beethoven.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Der Pianist Léo Lion hat sein bereits in letzter Nummer d. Bl. erwähntes Concert am 29. November in Prag gegeben. Das Programm brachte an eigenen Compositionen des Concertgebers ein Trio (Op. 32) und die Clavierstücke (Notturno, Les cloches du matin, Souvenir de Vienne) außerdem das Es dur-Quintett von Schumann, Notturno von Chopin, Gavotte von S. Bach und Lieder von Mendelssohn, Schubert und Jsouard. Unterstützt wurde der Concertgeber durch Frl. Brenner, Prof. Mildner, Hrn. Bachmann, Prof. Wagner und die HH. Weber und Wittig.

— Carlotta Patti wird nunmehr mit Nächstem ihre Kunstreise durch Deutschland antreten und auf derselben in Köln, Aachen, Bonn, Elberfeld, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt, Leipzig, Hamburg, Berlin concertiren. Die Concerte in den Rheinstädten werden Ende Januar (in Köln am 23. Januar), in Frankfurt und Nachbarschaft im Februar und Ende März in Folge eines mit der k. Intendanz geschlossenen Contractes im königl. Opernhause in Berlin stattfinden. Da der Contract, welchen Carlotta Patti mit dem Director der k. Oper im Coventgarden zu London auf drei Jahre gezeichnet hat, derselben nur einen dreimonatlichen Urlaub gestattet, so kann in jeder Stadt nur ein einziges Concert gegeben werden. In jedem derselben werden außer der Patti noch Alfred Jaell, Ferdinand Laub und der Violoncellist Kellermann mitwirken. Außerdem steht Hr. Ullmann (Director der italienischen Oper in New-York), der diese Kunstreise mit der Patti unternimmt, noch mit einem Tenoristen zur Betheiligung in Unterhandlung.

— Zellner in Wien veranstaltete auch in Graz zwei historische Concerte, und zwar unter lebhafter Betheiligung des Publicums.

— Henry Leslie's Chorverein in London giebt am 17. December in St. James-Hall ein Concert, in welchem der Pianist Blumner und der Violinist Lotti mitwirken werden. Ersterer wird die 33 Variationen von Beethoven und die Tannhäuser-Marsch-Transcription von Liszt, Letzterer das Concertstück „Souvenir de Haydn" von Léonard und den „Hexentanz" von Paganini vortragen. — Dieser Notiz fügen wir noch hinzu, daß Herr und Frau Marchesi am 16. Septbr. in London ein Concert gaben, in welchem Blumner ebenfalls mitwirkte. — Adeline Patti gastirt gegenwärtig daselbst und trat zuerst als Amine in der „Nachtwandlerin" auf.

— Die Familie Neruda hat in Brünn einen Cyclus von Quartettproductionen eröffnet, die sich einer zahlreichen Theilnahme erfreuen.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im dritten Gesellschaftsconcerte in Köln am 1. Dcbr. gelangte unter F. Hiller's Leitung Händel's „Messias" zur Aufführung. Die Soli sangen Frau Rudersdorff aus London, Frl. Schreck aus Bonn, Hr. Gäbbels aus Aachen und Hr. Hill aus Frankfurt a. M.

— An demselben Tage brachte Reinthaler in Bremen Mendelssohn's „Elias" zu Gehör und waren hier die Soli in den Händen der Frau Caggiati-Tettelbach aus Hannover, Frl. Jenny Meyer aus Berlin und der HH. Julius Stockhausen aus Hamburg und Wiedemann aus Leipzig.

— Das fünfte Museumsconcert in Frankfurt a. M. am 4. Decbr. brachte in seinem Programm die Cdur-Symphonie von Schumann, Arie für Sopran: „Nein ich singe nicht" von Jsouard gesungen von Frl. Georgine Schubert, das Esdur-Concert von Beethoven, vorgetragen von Frl. Louise Hausse aus Leipzig, Lieder von W. Taubert, Fr. Schubert und R. Franz und Weber's Euryanthen-Ouverture.

— Der Preßburger Kirchenmusik-Verein hat am 22. November die große Beethoven'sche Messe in D dur zum siebenten Male aufgeführt. Mit welcher Pietät der Verein an das Werk ging, ersieht man daraus, daß vierzehn Proben stattfanden. Ueberhaupt war dieser Verein der erste, der die Messe schon im Jahre 1835 mit 144 Personen aufführte.

— Im zweiten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien am 29. Novbr. gelangten nur Compositionen von Mendelssohn und Schumann zur Aufführung, und zwar von Ersterem der 98. Psalm und „Frühlingsahnung", von Letzterem „Griseldis", „Schön Rothtraut" und die Manfred-Musik. Die zweite Hellmesberger'sche Quartettproduction an demselben Tage brachte ein Manuscript-Quartett von Franz Schubert (Gmoll vom Jahre 1815), das Bdur Trio von Beethoven (Piano: Hr. Epstein) und das Adur Quartett von Mendelssohn. — Auch Herr Otto Bach gab sein schon in d. Bl. erwähntes Concert am 6. Decbr. mit eigenen Werken unter eigener Direction, und zwar kamen folgende Werke zu Gehör: Eine Symphonie in A, zwei Chöre zum Drama „Spartacus" von Sechelles a) „Gebet der germanischen Frauen" Chor für weibliche Stimmen mit Sopransolo (Frl. Destinn) b) „Schwur der Germanen", gemischter Chor mit Barytonsolo (Hr. Hrabanek) und Ouverture mit Entre-Actes zu Hebbel's „Nibelungen". Ferner veranstaltete der unter der Leitung des Componisten Carl Goldmark stehende Männergesangverein eine Production, in der u. A. auch Schubert's „Nachthelle" Chor mit Tenorsolo und Pianofortebegleitung und Liszt's Soldatenlied aus „Faust" in trefflicher Weise ausgeführt wurden. — Am 27. December giebt Carl Tausig ein großes Concert, in welchem Wagner dirigiren wird. Zur Aufführung gelangen u. A. Einleitung und Schluß aus „Tristan", Schusterlied und Vorspiel aus den „Meistersingern", dann das Esdur-Concert und die Phantasie über die „Ruinen von Athen" von Liszt.

Neue und neueinstudirte Opern.

— „Lohengrin" wird in Graz vorbereitet und soll die Aufführung der Oper noch im Laufe dieses Monates stattfinden.

— In der komischen Oper in Paris wird nach längerer Pause Halévy's „Blitz" wieder einstudirt, und das lyrische Theater brachte kürzlich Félicien David's ältere Oper: „Die Perle von Brasilien" ebenfalls nach längerer Ruhe.

— Spontini's „Nurmahal" wird demnächst wieder in Berlin zur Aufführung gelangen.

Auszeichnungen, Beförderungen.

Der bisherige Kapellmeister Schulz-Weyda am Stadttheater in Magdeburg hat dieselbe Stellung am Theater in Augsburg erhalten.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: Herr Hofcapellmeister Krebs, Frau Krebs-Michalesi, Mary Krebs und Fräulein v. Alvsleben aus Dresden, die HH. Domsänger Sabbath, Pianist Leo Lion und Tonkünstler Rudorff aus Berlin, Frl. Terne, Clavierlehrerin aus Chemnitz, Frl. Elise Bischof, Pianistin und Musiklehrerin aus Erfurt, Hr. Capellmeister Schulz-Weyda aus Magdeburg.

Vermischtes.

— In Como wird demnächst ein Orchesterverein ins Leben treten, der sich zur Hauptaufgabe die Verbreitung symphonischer Werke älterer und neuerer Tonsetzer (ob auch nicht italienischer, ist nicht gesagt) stellt.

Druckfehler-Berichtigungen.

S. 194, Sp. 1, Z. 24 u. 25 v. u. lies: „Quadragesimal- und Quinquagesimalaccorde".

S. 195, Sp. 1, Z. 29 v. o. lies: „Amaranth" statt „Amarante".

S. 194, Sp. 2, Z. 9 v. o. befindet sich ein sinnstörender Druckfehler: Das dort befindliche „durch", was im Manuscript stand, aber ausgestrichen war, und auf diese Weise in den Text gekommen ist, ist zu streichen. Wir heben diesen Fehler besonders hervor, weil durch die Aufnahme des „durch" der gerade entgegengesetzte Sinn entstanden ist. Nicht Brahms hat jene Stücke Jensen „nachgebildet", wie man nach der betreffenden Stelle glauben müßte, sondern das Umgekehrte ist der Fall. Die Priorität der Erfindung gebührt Brahms.

Literarische Anzeigen.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:

Burgmüller, Norbert, Op. 1. Concert (Fis moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Pr. 6 Thlr.

———— Op. 1. Dasselbe für Pianoforte allein (No. 1 der nachgelassenen Werke). Pr. 2 Thlr.

———— Op. 2. Sinfonie No. 1 (C moll) für Orchester.
Partitur Pr. 5 Thlr. 10 Ngr.
Orchesterstimmen Pr. 7 Thlr. 20 Ngr.
(No. 2 der nachgelassenen Werke.)

Heller, Stephen, Op. 110. Ein grosses Albumblatt und ein kleines für Piano. Pr. 25 Ngr.

Schäffer, August, Op. 102. Das Barometer. (Dichtung von Lydia Tesmar.) Komisches Duett für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

Taubert, Wilhelm, Op. 140. Liedergarten für die weibliche Jugend. Eine Sammlung zweistimmiger Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 1 Thlr.

Soeben erschienen:

Stockhausen, Ernst, 6 Lieder mit Pianoforte. 1. Werk. No. 1, 3, 5 zu 5 Ngr., No. 2 7 Ngr., No. 4 4 Ngr., No. 6 9 Ngr.

Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Im Verlag der Hof-Musikalienhandlung von **A. Gerstenberger** in Altenburg ist erschienen:

Festgeschenke für Pianoforte.

Album für das Pianoforte. Beethoven, 3 Walzer; Badanjewska, la Prière d'une Vierge; Lefébure-Wély, les Cloches du Monastère et l'Heure de la Prière, 2 Notturnos; Arditi, il Bacio, Gesangswalzer; Ketterer, l'Argentine, Mazurka-Fantaisie, zwei Walzer eines Wahnsinnigen; Richards, Marie, Noeturne. Je 1 Band netto 1 Thlr. 10 Ngr,

Stade, W. Dr., Festmarsch f. Pft. 17½ Ngr.

———— Walzer f. Pfte. 15 Ngr.

Neues Tanzalbum, 9 Tänze verschiedener Componisten. netto 1 Thlr. 7½ Ngr.

Liederschatz für Kinder. Eine Sammlung der schönsten u. beliebtesten Kinderlieder nach Volksmelodien mit leichter Clavierbegleitung von A. Gerstenberger. netto 15 Ngr.

Neue Kinder-Clavierschule. Eine leichtfassliche und fortschreitende Anweisung, nebst vielen unterhaltenden Musikstücken von A. Gerstenberger. Zweite Aufl. broch. 25 Ngr.

Volkslieder-Album. 45 ausgewählte Volkslieder für eine Singstimme und Pianoforte. 3 Hefte (zu à 15 Liedern) à 15 Ngr.

Musikalisches Weihnachtsgeschenk.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Operette ohne Text

für Pianoforte zu vier Händen

von

Ferdinand Hiller.

Op. 106. Preis 4 Thlr.

Obige originelle und interessante Composition, die in der kurzen Zeit ihres Erscheinens so überraschend grosse Verbreitung gefunden, wird gewiss, bei einer brillanten Ausstattung, den Liebhabern vierhändiger Claviermusik ein willkommenes Festgeschenk sein.

J. Rieter-Biedermann
in Leipzig u. Winterthur.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

		Pf. Ngr.
Kuntze, C.,	Op. 90. Nr. 1. Der Trauschein: „Zum Pfarrherrn kam ein Hagestolz." Ein Schwank von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen (Solo u. Chor). Partitur und Stimmen	— 10
—	Op. 90. Nr. 2. Stiftungslied des deutschen Sängercommerces: „Ein Goldschmied war zu Regensburg". Gedicht von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen	— 15
—	Op. 90. Nr. 3. Turnermarsch: „Brüder auf, es grüsst der Tag." Ein Weckruf zur Turnfahrt von *Müller von der Werra*. Für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen	— 10
—	Op. 93. Vier Gesänge für vierstimm. Männerchor. Gedichte von *Müller von der Werra*. (Nr. 1. Bannerlied: „Ein Lied lasst hehr erklingen." Nr. 2. Frühlingslied: „Der Frühling kommt in's Land herein." Nr. 3. Herbstwanderlied: „Der Waldbach rauscht so bange Weise". Nr. 4 Trinklied: „Lasset uns fröhlich sein".) Partitur und Stimmen	1 —
—	Leipziger Siegeslied: „Singt, Deutsche, singt im Jubelchor" von *Müller von der Werra*. Für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder Orchester. Klavier-Auszug mit unterlegten vier Singstimmen	— 2½
—	Idem Die Orchester-Partitur (Copie) . .	— 20
—	Erstes Uebungsbuch beim Gesangunterricht nach Noten für Schule und Haus . . n.	— 3
Laur, A.,	Op. 18. Kitty-Polka für das Pianoforte	— 7½
Liszt, F.,	Festvorspiel zu vier Händen, arrangirt von *R. Pflughaupt*. Für ein Pianoforte .	— 12½
—	Idem für zwei Pianoforte	— 15
—	Mignon: „Kennst Du das Land" von *Göthe*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters. Partitur	1 —
—	Die Loreley: „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten" von *Heine*. Für eine Singst. mit Begleitung des Orchesters. Partitur .	1 —
—	Prometheus. Chorstimmen. Sopran I. II. Alt I. II. Tenor II. Bass I. à	— 7½
	Tenor I. Bass II. à	— 10
Merten, Ch.,	Op. 7. Valse-Caprice pour Piano. As.	— 12½
—	Op. 9. Deuxième Nocturne pour Piano. Es.	— 15
Neumann, E.,	Op. 105. Le Postillon amoureux (Der verliebte Postillon). Polka de Concert pour la Trompette en Fa ou Cornet à pistons en Sib. Avec accompagnement d'Orchestre	1 10

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 18. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 4⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (R. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Neunundfunfzigster Band.

H. Wetermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

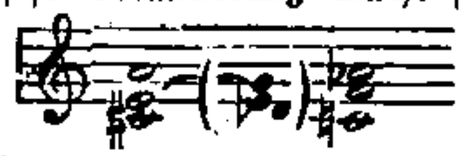
Inhalt: Aphoristisches über seltsame Harmonien. Von L. Köhler. (Schluß.) — Recensionen: Hans von Bülow, Ballade für großes Orchester, nach Uhland's Dichtung: „Des Sängers Fluch". — Richard Wagner in Löwenberg. — Correspondenz (Leipzig, Wien). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte). — Literarische Anzeigen.

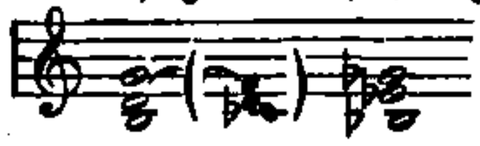
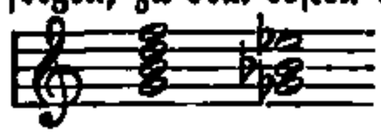
Aphoristisches
über seltsame Harmonien.

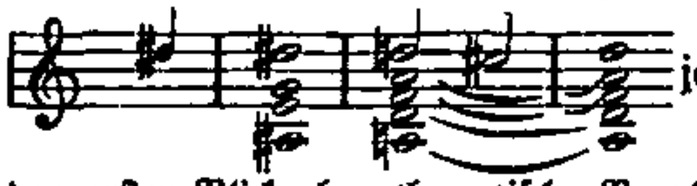
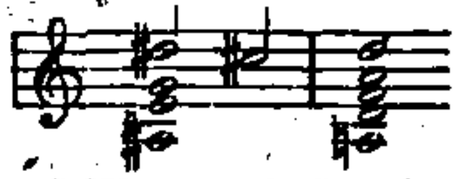
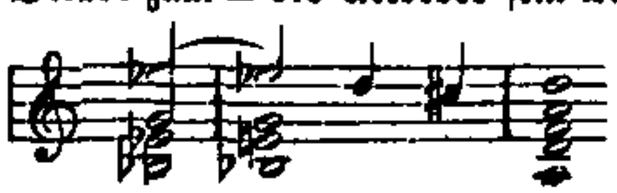
Von L. Köhler.

(Schluß.)

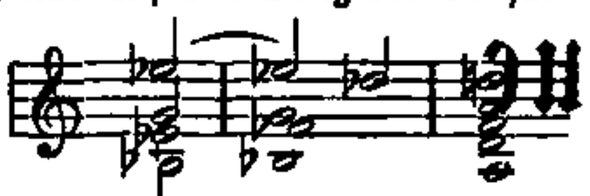
In seiner Schrift „Liszt als Symphoniker" hat Brendel die neuere Behandlungsweise der Harmonien auch auf die poetische Idee, welche dem Componisten vorschwebte, begründet. Diese kann freilich nie allein maßgebender Grund dazu sein, aber sie kann gewisse seltsame harmonische Schritte motiviren, die in reiner Musik befremden oder doch den Zuhörer zum Suchen eines Grundes anregen würden. Dabei wird für die Harmonie aber immer auch eine reinmusikalisch-theoretische Ergründung möglich sein müssen (was der genannte Autor auch als selbstverständlich annimmt). Die neuere Musik bietet häufig Anlässe zu theoretischen Untersuchungen; Jeder wird darin seine besonderen Erlebnisse gehabt haben. Ich will ein paar der meinigen kurz mittheilen.

Die Accordfolge A dur-F moll (ich glaube im „Orpheus" von Liszt) war mir anfangs sehr störend; der Schritt ist in der That weit und wird eine Empfindung bewirken, in welcher Viel (Schmerz oder Freude, jenachdem die Phantasie an betreffender Stelle spricht) zusammengefaßt ist, die Gefühlswogen sind eben als mächtig große und starke zu denken. Aber die theoretische Vermittelung macht sich auf enharmonischem Wege klar:  Nach mehrmaligem Hören im Zusammenhange des Stückes schwindet die Härte und zwar hilft das unbewußte Sichzwischenschieben jener Töne in Parantheſe dabei. Der Componist des Orpheus mag schon oft in die Lage versetzt worden sein, über derartige theoretische Bedenklichkeiten, wo sie mit feindlicher Angriffswuth hervortreten, schmerzlich-mitleidig zu lächeln. Wie, wenn der Geschmähete auf den Anfang der bekannten Mozart'schen C moll-Phantasie und Sonate hinwiese, wo die Accorde G dur-Es moll folgen? Diese sind gleich der Folge von

A dur-F moll  Mozart läßt sie in dieser Form aufeinander folgen, zu dem ersten Accorde noch die Dissonanz F nehmend: 

Eine merkwürdige Stelle (ich weiß leider nicht mehr, woher sie stammt in meinen Notizen) ist die folgende:  jedenfalls scharf und auf den ersten Blick ohne theoretische Berechtigung: Enharmonie ist vorerst nicht darin, denn setzt man statt Dis ein Es, so würde auch Ais zu B werden; ein Dopel-Fis statt G würde für den Folgeaccord nicht übergangsfähig sein. Aber die Erklärung ist nicht schwer zu begreifen. Nämlich: Dis löset sich oben nach Cis auf, um schließlich nach D zu gehen  beim Eintritt des Cis, das nach D moll führt, macht sich aber sofort die enharmonische Umdeutung des Ais in B; Dis hat aber auf dem Wege nach Cis den Durchgang durch D frei; zu diesem D löset sich nun aber auch der unten liegende Accord bereits nach D moll auf, statt erst Cis abgewartet zu haben; hiernach folgert sich dann zurück, daß Ais dennoch gleich anfangs sich in B enharmonisch umdeutet — das Dis schillert nun auch im Lichte eines Es, welches eine nachschleppende verminderte Octave zum E des Accordes sein würde, nach Art dieser Form:  dem ersten Gefühle nach ist

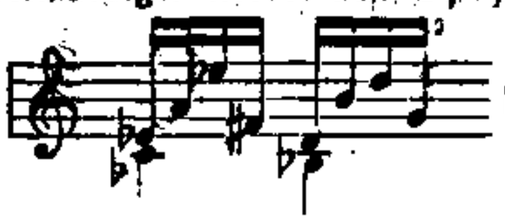
dann das E ein Fes, welches nur auf den Gang des Vorhaltes Es nach Des wartet:



Sobald Des eintritt, wird sich Fes in E enharmonisch umdeuten, gleich wie sich Des in Cis enharmonisch verwandelt, sobald es sich nach D in D moll wendet — wenn man nicht Fes, wie Dis als gültig bestehen lassen und G in Doppel-as verwandelt finden will, wo dann der Accord des-Fes-Asas-b nach Eses moll (statt D moll, wie bei der Beethoven'schen D moll-Sonate erwähnt wurde) gehen würde.

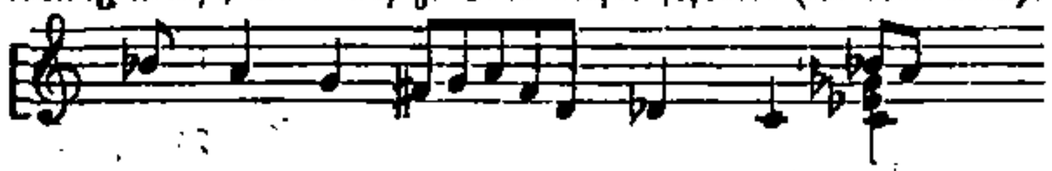
Das ist ein langes Seciren an ein paar schnell vergehenden Accorden. Aber man denke nur daran, wie viele hundert Jahre es auch dauerte, ehe solche Accorde im Geiste eines Musikers entstehen konnten!

Man wird bemerken, daß oft zwei Tonarten von weitläufigster Verwandtschaft ihr Contingent zu Einem Accorde stellen. Die zusammengerathenen fremden Töne lösen sich dann nicht, wie sonst gewöhnlich, zu einem einzigen Grundtone auf, sondern jeder auf besonderem Fundament (wobei freilich zuweilen noch enharmonisch-blendende Schreibweise mit unterläuft); beide Fundamente consoniren dann aber, oder führen schließlich auf eines hin: darin liegt dann die eigentliche „Auflösung". Hierher gehört ein merkwürdiger Accord aus Chopin's Concert-Allegro Op. 11;



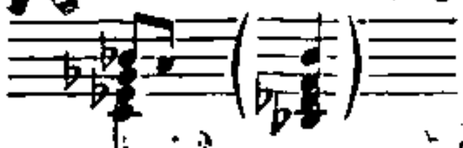
das Ces-es hat Ces, fis-A hat fis (Terz von D) zum Grundtone. Fis ist hier nicht etwa als Ges, sondern als Leitton fis nach G zu denken. Die Auflösungen von Ces-es nach B-d und fis-A nach G-b gehen zusammen vor sich. Die Fundamente B und G consoniren.

Daß die Enharmonie ihre natürliche praktische Berechtigung hat, zeigt sich schon durch den Gebrauch derselben seitens der größten Meister.*) Bach hat besonders in seiner chromatischen Phantasie oft enharmonisch modulirt, nur merkt man nicht immer gleich den Punct, wo sich logischer Weise die Umdeutung macht, wo Bach z. B. in dieser schreibt (im Recitativ):



(NB. Ich vereinfache die von Bach bekanntlich ganz unmaßgeblich geschriebene Rhythmik.) In dieser Stelle ist das vorkommende Des, zufolge nächstnatürlicher Verbindung, eigentlich ein Cis, welches Durchgangs-Vorhalt zu C, der Septime des vorhin arpeggirten D dur-Accordes ist, zu dem das nachher vorkommende Ges die Terz fis bedeuten möchte, um nach G moll zu weisen und so zu schließen:

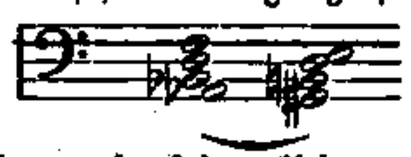
Bach will nun aber nach B moll und deutet zu dem Zwecke Cis in Des, Fis in Ges innerlich um, wonach dann, nach der zuerst angedeuteten Lesart des Originals der Verlauf folgendermaßen sein muß:



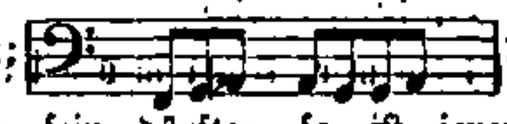
Bach verzögert nur diesen Accord in B moll noch einmal, zwar noch auf der Dominant von B, dem F Septaccorde verweilt. Es ist dies eine der vielen Stellen, welche eine darin verwebte Enharmonik nicht auf den ersten Blick erkennen lassen.

Die Enharmonik wirkt ähnlich so, wie eine Verwandlung auf der Theaterscene bei stehenbleibenden Personen, z. B. im „Oberon", wo Hüon nebst Scherasmin im Elfenhimmel und dann plötzlich zu Bagdad sich befinden. Die Enharmonik wirkt wie ein Wunder. Man muß sich hüten, wunderlich damit zu verfahren. —

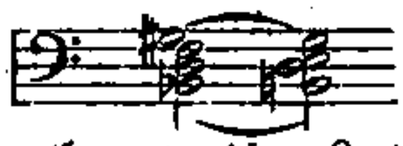
Ein vorzüglich wirkender enharmonischer Uebergang ist der in Wagner's Faust-Ouverture



H. v. Bülow hat in dieser Zeitschrift und in seiner kleinen, aber gehaltvollen (bei Kahnt erschienenen) Schrift über die Ouverture, in Folge sehr befremdlicher Angriffe auf jene Stelle, eingehend darüber gesprochen. Ich erwähne hier nur noch, daß vorher der Accord D-f-gis-H steht, nach welchem bald diese Figur folgt;

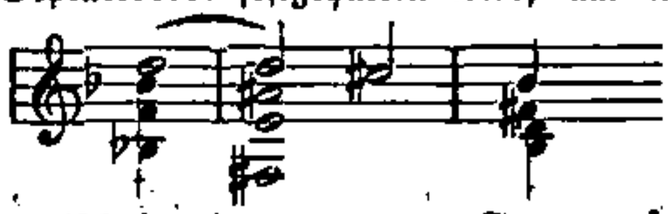


deren As schon als Gis umzudeuten sein dürfte; so ist jener Secundaccord auf As (? Gis) eine Verwechselung des übermäßigen Sextaccordes b-D-gis (nebst der Quinte f) dessen Auflösung sich sehr gewöhnlich so macht:

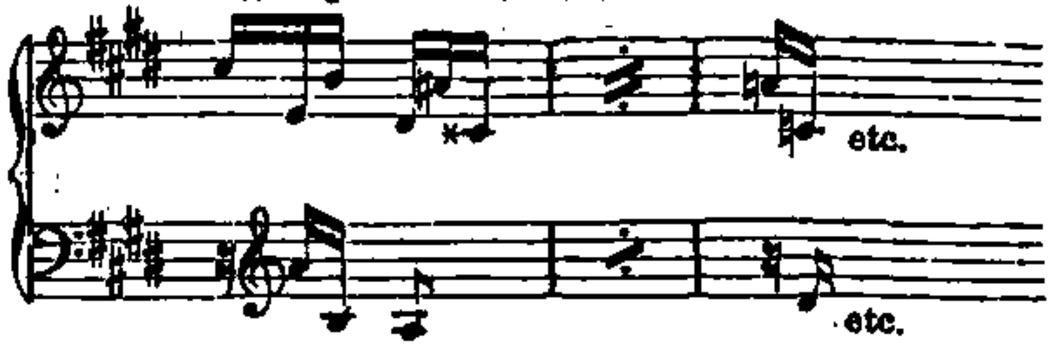


Und um solcher Kleinigkeiten willen gerathen erwachsene Leute in Aufregung!

Wie die poetische Idee besondere harmonische Ausdrucksmittel in Bewegung setzen kann, ist vielfach interessant zu beobachten. Ich glaube schon anderswo die Stelle aus Lohengrin angeführt zu haben, wo der Brautchor in B dur schließt, die Terz d, sodann als Vorhalt vor Cis, der Quinte des Fis dur-Septaccordes festgehalten wird, um nach H moll zu leiten:



Hier fühlt man sich harmonisch in eine ganz neue Scene versetzt, die denn auch mit dem Zusammensein der beiden Liebenden beginnt. — Schumann, in seinen Phantasiestücken Op. 12, Nr. 2, „Des Abends" will mit der Abendempfindung zugleich das Ineinanderschwimmen der Farbentinten am sanftgerötheten Horizont schildern, wo z. B. im zweiten Theile, Tact 16, unten A und darüber Cis-cis-ais bald abspringend bald fortführend erscheint:



*) Der Gebrauch eines Ausdrucksmittels von Seiten allgemein anerkannter Autoritäten geht auch auf anderen Gebieten über die Ergebnisse bloßer theoretischer Speculation: die Gebr. Grimm, in ihrem Wörterbuche, begründen das Bürgerrecht der sprachlichen Formen auf die Werke der bedeutendsten Schriftsteller von Luther bis Goethe.

Doch ist ein weiteres Erwähnen derartiger Stellen zu weitführend. Es genügt an einzelnen zur Anregung einer denkenden Analyse eigenthümlicher Modulationen. Man hüte sich dabei nur, mancherlei vorkommende unrichtige Schreibweisen als „Intentionen" zu nehmen, wie z. B. in dem „Warum" Schumann's (Op. 12), wo im zweiten Theile Ces und Doppelbe steht, obschon letzteres die übermäßige Sext a sein muß.

Indem einzelne besonders Begabte ihr künstlerisches Wollen immer auf möglichst bestimmte Darstellung eines innerlich Geschauten und Gefühlten setzten, spitzte sich die Ausdrucksweise mehr und mehr zu, was dann eine immer eigenthümlichere Behandlung des historisch überlieferten Harmonie-Materials zuwege brachte. Man erhält so zunächst eine subjective Technik der Harmonie und des Instrumentalsatzes, die bei Anderen als den Erfindern derselben, leicht als Nachahmung und Manier erscheinen kann. Erst wenn durch die Epigonen der Urmeister sich mit der Zeit die neue Technik zu fester Praxis eingelebt und selbständig modificirt, Allgemeingültigkeit erlangt hat, wird die subjective Form in objectiv anschaubaren Stoff auseinandergebreitet, an welchem Alle Theil haben können.

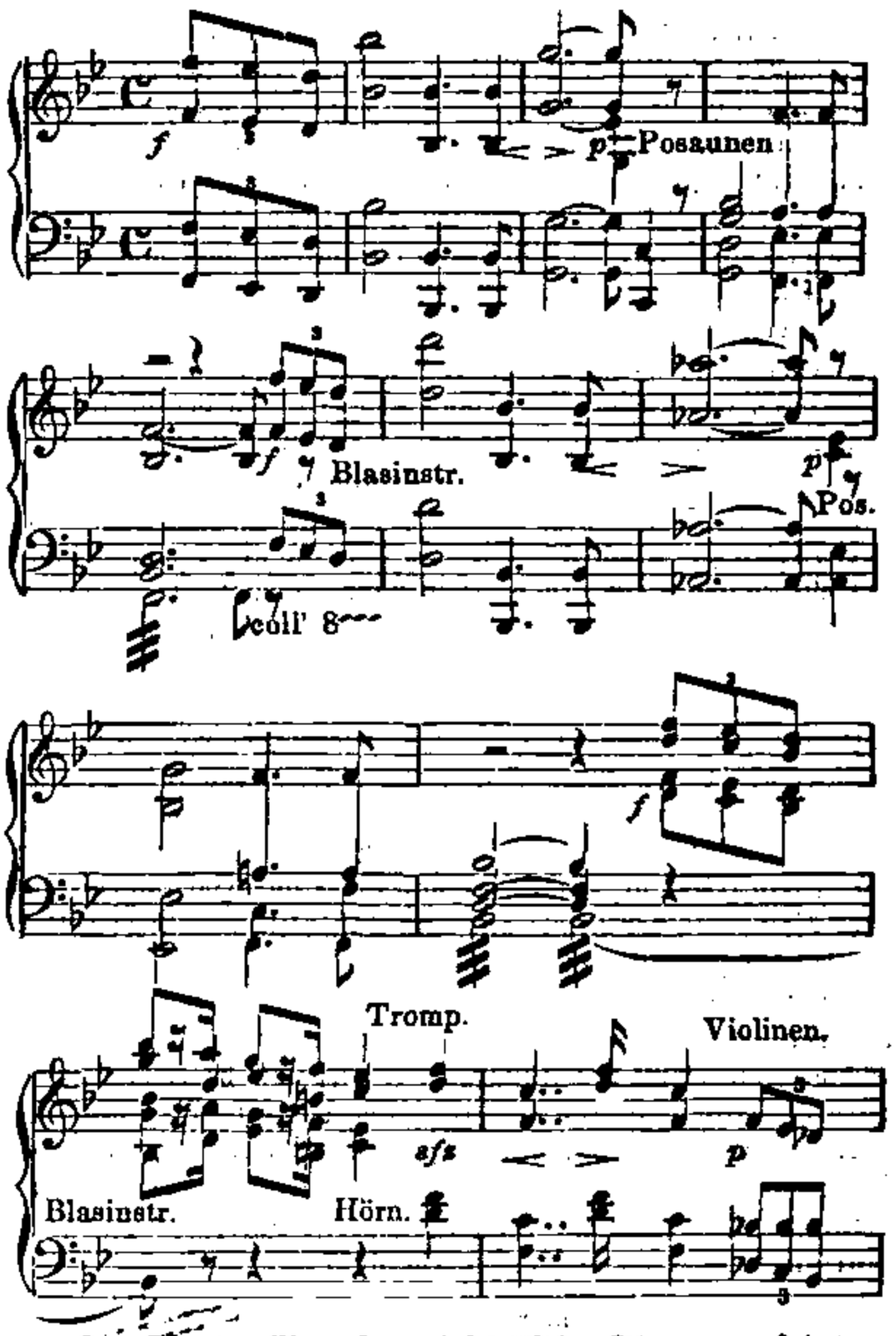
Concertmusik.

Für Orchester.

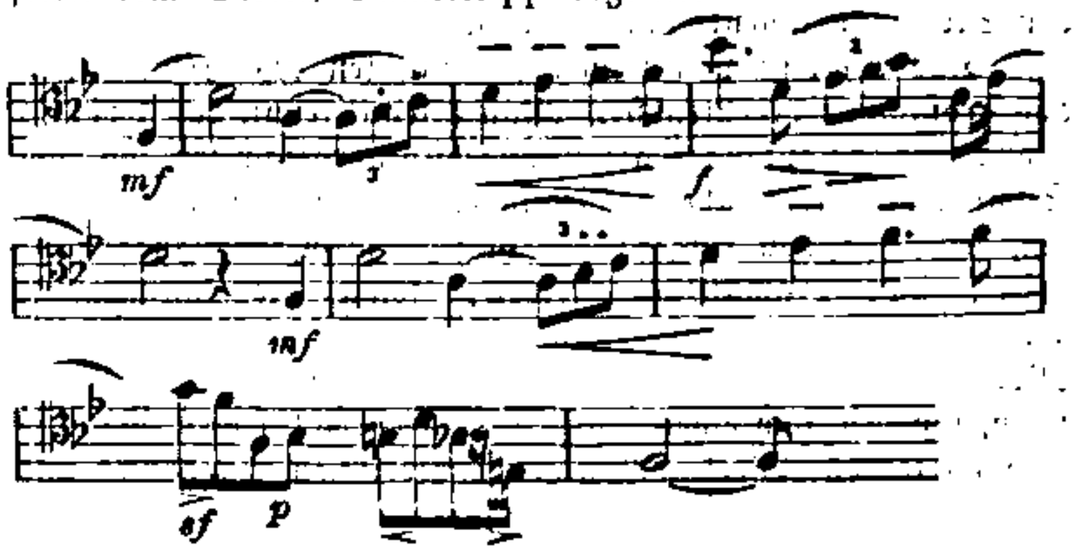
Hans v. Bülow. Op. 16. Ballade für großes Orchester, nach Uhland's Dichtung: „Des Sängers Fluch". Berlin. C. F. Peters. Partitur. Pr. 1½ Thlr. Clavierauszug (vom Componisten). Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.

Das vorliegende Werk kündigt sich dem Titel zufolge als Programm-Musik an: der Componist hat in Tönen wiedergeben wollen, was der Dichter in Worten erzählt hat. Was und wie wir über die Zulässigkeit der Programmcompositionen denken, findet sich wiederholt in d. Bl., am ausführlichsten in dem Aufsatze ausgesprochen, welchen der Redacteur s. Z. in den „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft" Bd. 1. Heft 2 1856 S. 82 über Programmmusik veröffentlichte. Wenn nämlich die verschiedenen Bilder musikalisch zugleich durch die Einheit der Stimmung verknüpft erscheinen, wenn das Tonstück als solches einen befriedigenden harmonischen Eindruck hinterläßt, — dann erweckt die Kenntniß der poetischen Grundidee unstreitig in uns ein noch höheres Interesse für die musikalische Interpretation, wirkt noch mehr verständigend, noch befriedigender auf Geist und Gemüth des Zuhörers. Dieser allein zulässigen, zugleich aber auch hochkünstlerischen Art von Programmmusik gehört auch die vorliegende Ballade an. Es ist eben ein als Tonwerk an und für sich befriedigendes, poetisch schwungvolles und der dramatischen Wahrheit vollkommen gerecht werdendes Epos in der Sprache der Töne.

Eine ritterlich glanzvolle marschähnliche Introduction (4/4, lebhaft) führt uns in die Festhalle des Königs ein, wo der Letztere uns seinen Recken wacker zechend der sieghaften Schlachten gedenken mag, die sie zur See und zu Lande gekämpft haben. Das Motiv tritt in den Holzinstrumenten auf und wird durch die Posaunen ergänzt. Wir führen es hier vor, weil es durch das ganze Stück hindurch consequent festgehalten wird.



In vielfachen Wendungen wird dieses Thema zuerst in der Grundtonart B (bald dur, bald moll) und deren verwandten Tonarten durchgeführt, erscheint vollständig wieder im leichten Glanze des helleren D dur, aber dabei mit sanfterem Charakter, (theils wegen Beimischung des weichen Subdominantendreiklangs, theils wegen des Piano) und kehrt dann in die Haupttonart B zurück, um den Anfang, nunmehr durch kurze Violinpassagen charakteristisch variirt, wieder vorzubringen. Nach einigen Tacten düsteren Inhalts (dem Thema übrigens analog, obwol zumeist in ausgehaltenen Tönen) kündigt eine durch die beiden Violinen und die Viola abwechselnd vorgetragene zarte Passage auf dem Dominantseptaccorde die Ankunft der beiden Sänger an. Hierauf beginnt ein Solo-Violoncell das zweite äußerst sympathische Hauptthema, vom Fagott und Horn (soli), sowie dem Streich-Quintett pp begleitet.



Die Flöte tritt mit einem analogen Begleiter auf. Der Gesang von der Macht der Liebe nimmt an Kraft zu; das Thema entwickelt sich immer mehr, und stark cresc. wozu auch noch die Clarinetten die Antworten übernehmen. Auch die Begleitung wird reger. Es erscheinen, jedoch nur noch im pp, Arpeggien in den Violinen, und Pauken wirbeln dazu; der Baß wird dann bewegter, und die Violinen tremoliren, bis zum ff anschwellend. Mit einer Ritenuto-Cadenz schließt diese Episode. Heftig erklingt des Königs Wort (Figur in 16-Theilen, f) mit dem stolzen, ritterlichen (ersten) Thema endend. Aber höher (Des dur), ausdrucksvoller nimmt das Lied von der Minne seinen Schwung, von der Oboe und Hornsolo vorgetragen (mit Passagenbegleitung in Triolen in Violine 1 und Viola, Violine 2 und Bässe pizz. wozu später noch eine 16theil.-Figur für zwei Flöten pp kommt). Die erste Violine übernimmt sodann den Liebesgesang in der höchsten Lage (Vno. 2 all' 8), belebt durch die Begleitung der Violen und Violoncelle, und es wogt die kaum zurückzuhaltende Gluth im Herzen des Sängers im tempo rubato und bei stetem Wechsel von cresc. und dim. Und wiederum unterbricht der König den Gesang, aber noch heftiger als zuvor (kurze ff-Schläge abwechselnd für Streich- und Blasinstrumente, woran sich das Marschthema in modulirender Durchführung anschließt). Bittend will die Königin vermitteln (Ges dur, Violine 1 mit Oboe und Hornsolo), wird aber öfters von der Triole aus dem Königsthema unterbrochen, worauf der Zorn ihres Gemahls den höchsten Grad erreicht, sich stets (durch kurze, harte Trioleneinsätze) steigernd, bis klirrend das von der Faust des in Wuth rasenden Königs geschleuderte Schwert die Brust des Jünglings trifft. Ein herzzerreißender Wehruf erklingt (ff, sec und rasch abgedämpfter Beckenschlag). Grauses Entsetzen hat Alle ergriffen (tremolo pp) wozu die früher in den Bässen vorgekommene Triolenfigur herabsteigend erklingt. Da erhebt sich der blinde, greise Vater des Sängers. Wirkungsvoll erscheint hier die Baßfigur:

Klage ertönt zuerst aus seiner Brust; dann aber rafft sich der Greis mit aller Macht seines Zornes auf. Hoch aufgerichtet, voll majestätischer Drohung schleudert er (ff) in breiten, energischen Tönen, die an des Jünglings Lied (aber in der Molltonart) erinnern, seinen Fluch auf des wilden, die Gastfreundschaft entheiligenden Königs Haupt (fortlaufendes Tremolo der Geigen). Eine außerordentliche Wirkung machen hier die Posaunen, welche bisher nur selten und mit größter Mäßigung angewendet vorkamen. Der Alte verläßt die Königsburg, nur banges, seelenerschütterndes Ahnen zurücklassend, woran die nach und nach verhallenden, einzelnen pp Tremolos der Streichinstrumente uns mahnen.

Das Werk ist von allen uns bekannten des Componisten das größte und bedeutendste. Man erkennt leicht, daß Liszt's großartige Schöpfungen als Musterbild vorgeschwebt, ihn zum Schaffen begeistert haben. Die einheitliche Stimmung des Ganzen, seine maßvoll eingehaltene äußere Form, das ausdrucksvolle, ächt dramatische Colorit, sowie die kunstgemäße Durchführung der ansprechenden, inhaltreichen und frischen Motive, Alles dies verleiht demselben nicht nur einen poetischen, sondern auch einen abstract musikalischen Werth. Wir dürfen das Werk, wegen des dichterischen Ausdrucks und der geistreichen Erfindung bei genauer Beobachtung der angemessenen Form und der knappen, gerade hinreichenden Ausdehnung, wol füglich als eine allen Anforderungen gerecht werdende, ächt künstlerische Schöpfung bezeichnen. Ganz besonders ist die allseitig maßvolle Haltung darin zu betonen. Glanzvoll und stets dem Inhalte entsprechend mit den passendsten Instrumentationsfarben colorirt wird die Ballade nie verfehlen, eine tiefe, nachhaltige Wirkung hervorzubringen. H. v. Bülow hat in dieser Composition nicht nur sein technisches Wissen und Können documentirt, sondern auch ein Zeugniß abgelegt von seiner specifisch musikalischen Begabung. — Das Arrangement für Pianoforte zu zwei Händen erfordert zum Vortrage freilich mehr als gewöhnliche Technik, ist aber so passend und geschmackvoll eingerichtet und giebt die orchestralen Wirkungen so vollständig wieder, daß es selbst als bloßes Clavierstück schon zur Geltung gelangen und demnach sich auch zu brillantem Concertvortrage gar sehr eignen dürfte.

Y. v. A.

Richard Wagner in Löwenberg.

„Ein edler Mensch zieht edle Menschen an" — dies Dichterwort, das von Ferraras Herrscher spricht, gilt auch mit gleichem Rechte von dem allverehrten Fürsten Constantin zu Hohenzollern, der im Verlaufe zweier Jahre die Heroen der musikalischen Kunst, Liszt, Berlioz und Wagner in seiner Residenz empfing. Glücklich Jeder, der zu solcher Zeit den hohen Meistern nahen durfte, die beglückt durch das reine Kunstleben an diesem Hofe und geschützt vor allem Misère des öffentlichen Treibens, den Entgegenkommenden Stunden der Mittheilung widmeten, welche diesen fürs ganze Leben unvergeßlich bleiben werden. —

Richard Wagner, der am 28. v. M. in Löwenberg eingetroffen war, und sofort die Proben mit dem trefflichen Orchester begonnen hatte, deren letzte mir beizuwohnen noch vergönnt war, dirigirte am 2. d. M. in dem bis auf den letzten Platz gefüllten Hause folgende seiner Compositionen: „Eine Faustouverture", Vorspiel zu „Lohengrin", Einzug der Meistersingerzunft und Vorspiel zu den „Meistersingern von Nürnberg", Ouverture zu „Tannhäuser", Vorspiel (Liebestod) und Schlußsatz (Verklärung) aus „Tristan und Isolde" und der Ritt der Walkären aus dem „Ring des Nibelungen". Der einstimmige Jubel, der den Meister bei seinem Erscheinen begrüßte, steigerte sich nach jeder Pièce und wollte nicht enden, als nach der Aufführung Hr. Hofcapellmeister Seifriz dem geliebten Gast im Namen Sr Hoheit des Fürsten einen Lorbeerkranz überreichte. —

Mir war die Hälfte der zur Aufführung kommenden Werke neu, auch sah ich Wagner zum erstenmale dirigiren. Den Eindruck, den ich davon trug — ich vermag ihn nicht zu schildern; aber wie ein Heiligthum werde ich ihn stets im Herzen bewahren! — Doch je mehr Bewunderung mir die unvergleichlichen Werke einflößten, desto trauriger stimmte mich der Gedanke, daß es dem erhabenen Schöpfer derselben noch immer nicht vergönnt sei, die hehren Gesammtwerke zu Ehren deutscher Kunst aufgeführt zu sehen! Sollte es denn nicht im großen deutschen Reiche noch Männer geben, die sich für die Ausführung des in dem tief ergreifenden Vorwort zum „Ring des Nibelungen" ausgesprochenen leitenden Gedankens begeistern können? Gilt es wahrlich doch mehr, als die bloße Aufführung eines Kunstwerkes, gilt es doch den ersten Schritt zum Kampfe mit der in tiefer Verworfenheit

versunkenen Oper, welche an Deutschlands Bühnen, den Kunstgeschmack des bemitleidenswerthen Publicums verheerend, grassirt. Noch aber ist Nichts verloren. Das Publicum, welches sich im „Tannhäuser" und „Lohengrin" an den herrlichen Gebilden der Kunst Richard Wagner's begeistert, welches seinen Compositionen, die der von der Ungunst des Geschicks gedrängte Meister zum größten Theil nur bruchstückweise zur Aufführung bringen kann, entgegenjauchzt — dies bevorzugte Publicum ist stark genug zum Kampf mit sicherer Aussicht auf Erfolg, wofern an seiner Spitze Männer stehen, welche Kraft und vor allen Dingen Ausdauer besitzen. Das politische Deutschland hat zur Wahrung gewisser bezüglicher Interessen einen Nationalverein gegründet — sollte denn das kunstliebende Deutschland nicht einen ähnlichen Bund zur Wahrung der höchsten Interessen seiner Kunst bilden können? Wäre es nicht endlich an der Zeit, daß sich wenigstens in jeder größeren Stadt ein Verein constituirte, in welchem auch dem größeren Publicum die herrlichen Theorien Richard Wagner's in allgemein verständlicher Weise mitgetheilt, und so dem unbewußt richtig fortgeschrittenem Gefühle ein fester Anhalt gegeben würde? Oder soll sich in der Kunstgeschichte Deutschlands die Schmach immer und immer erneuern, seine größten Männer im Kampfe mit dem Hergebrachten verlassen zu haben? — Nun fürwahr, auch selbst in diesem Falle wird sich Wagner's Genius, wie bisher, selbst die Bahn weiter brechen, und seine Meisterwerke werden die kleinen Neider und Feinde verdorren sehen; nur wird dann das dankbare Vaterland den Zoll seiner Begeisterung in Thränen am Grabe des Meisters darzubringen haben, den es jetzt liebewarm ans Herz schließen könnte! —

Kaum bedarf es wol der Bitte um Entschuldigung, wenn ich in Vorstehendem den Weg verließ, den ich als Berichterstatter des Concertes zu gehen habe; ich suchte die traurigen Gedanken nicht, sie drängten sich mir leider von selbst auf! — Uebrigens bleibt mir wenig mittzutheilen, da mein flüchtiges Bekanntwerden mit so außerordentlich combinirten Compositionen mir nicht gestattet, eingehend darüber zu sprechen. Ueberdies sind die Werke auf Grund der Einsicht in die Partituren in diesen Blättern schon ausführlich besprochen worden. Von allem mir bisher Unbekannten ergriff mich am meisten das Vorspiel zu den „Meistersingern", welches mir als eine gänzlich neue Erscheinung in der Musikliteratur entgegentrat. Aecht biederer, altdeutscher Sinn und zarteste Minne, beides von neckischem Humor umschwärmt, spricht aus der Composition, die sich vor Allem aber durch eine staunenerregende, geniale contrapunctische Behandlung der Themen, und zwar zum Zweck des charakteristischen Ausdrucks, auszeichnet. Unwillkührlich mußte ich lächelnd des leichtsinnigen Vorwurfes einer gewissen Partei gedenken, daß die „Neuerer" Nichts vom Contrapunct wissen wollen. — — — Hohen Liebreiz athmet das andere Stück, der Einzug der Meistersingerzunft und gestützt auf die Kenntniß dieser beiden, sowie mehrerer herrlicher Gesangswerke aus den „Meistersingern", darf ich sicher hoffen, daß die jüngste Schöpfung Wagner's, sobald sie nur erst auf Deutschlands Bühnen erscheinen wird, immensen, durchschlagenden Erfolg nach sich ziehen wird. — Der „Ritt der Walküren", der im weiten Kreisen so viel von sich reden gemacht hat, ist ein Musikstück, das ebenfalls einzig in seiner Art dasteht. Statt jeder Schilderung, die nur matt ausfallen könnte, verweise ich auf die Scene in dem Drama, welche durch diese Musik unübertrefflich illustrirt wird. —

Die glänzenden Verhältnisse, deren sich die Musik an dem Hofe des kunstsinnigen Fürsten zu erfreuen hat, sind oft genug, namentlich aber in ausführlicher Weise bei Gelegenheit der Anwesenheit Berlioz' in Löwenberg von Hrn. Richard Pohl in dieser Zeitschrift besprochen worden, und so darf ich eine genaue Bekanntschaft der Leser mit denselben voraussetzen. Diesmal war das Orchester noch durch eine Harfe und mehrere Blas- und Streichinstrumente verstärkt, und Hr. Hofcapellm. Seifriz war uneigennützig genug, sich den reinen Genuß des Anhörens zu versagen, indem er im Streichquartett mitwirkte. Wahrhaft virtuos dürfen die Leistungen des Orchesters genannt werden, welche ihre höchste Anerkennung in dem begeisterten Lobe fanden, das Richard Wagner der trefflichen Capelle und ihrem hochverdienten, unermüdlich thätigen Dirigenten spendete.

Unglaublich schnell schwanden die Stunden, deren ich in diesem geweihten Kunstleben theilhaftig wurde; doch blieben in mir herrliche Erinnerungen, erneute und erhöhte Verehrung für den erhabenen Meister und innigstes Dankgefühl gegen den edlen Fürsten, dessen Herz so ganz der schönen Kunst geweiht ist. —

Eugen von Blum.

Correspondenz.

Leipzig.

Im neunten Abonnementconcerte im Saale des Gewandhauses am 10. d. M. kamen die B dur-Symphonie (Nr. 4) von N. W. Gade, das A moll-Concert für Violine von Molique — vorgetragen vom Hrn. Concert-M. Dreyschock — die Hebriden-Ouverture, und als zweiter Theil des Concerts, die Sinfonia eroica zu Gehör. Im Betreff der beiden Symphonien, besonders der Letzteren, obschon sie die bei weitem schwierigere ist, war die Leistung des Orchesters eine durchaus anerkennenswerthe. In der Mendelssohn'schen Ouverture hingegen schien uns die Ausführung — oder richtiger gesagt — schien uns die Auffassung des Hrn. Dirigenten nicht vollkommen den Intentionen des Componisten zu entsprechen, indem wir an einigen Stellen feinere Nuancirung, namentlich zartere Pianissimos erwarteten, wie wir solche doch schon vom Gewandhaus-Orchester z. B. in dem Bach'schen Concerte für alle Streichinstrumente sehr schön gehört haben. Daß aber eine zierliche Nuancirung gerade dem Charakter der Mendelssohn'schen mehr als der Bach'schen Muse zusagen dürfte, wird wol Niemand bestreiten wollen. Das Molique'sche Concert, welches übrigens an und für sich etwas trocken ist, und an zu breitgespreizten Virtuositätspassagen eben keinen Mangel leidet (relativ am besten hört sich noch das Adagio an), wurde von Hrn. R. Dreyschock in möglichst genauer, allen Anforderungen des Violinspiels entsprechender Weise vorgetragen und bewies derselbe, bis zu welchem ehrenhaften Grade der Virtuosität es ein Künstler durch fleißiges Studium und beharrliche Ausdauer quand même bringen könne. Hier und da (z. B. in den Doppelgriffen) hätten wir freilich ein wenig reinere Intonation gewünscht.

Am 13. wohnten wir der zwanzigsten Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins bei. An Instrumentalwerken wurden uns die D dur-Symphonie von Haydn zur Concerteröffnung, sodann der Kriegsmarsch aus „Athalia" und zum Schlusse die Cherubini'sche Anakreon-Ouverture geboten. Zu unserer nicht geringen Verwunderung schien uns das letztere Werk nicht recht klappen zu wollen und ließ gar Vieles zu wünschen übrig, während doch die Symphonie bei weitem besser, ja ganz hübsch und lobenswerth ausgeführt ward, der Athalia-Marsch aber sogar vortrefflich ging. Der Clavierforte-Vortrag einer (uns unbekannten) jungen Dame brachte die große

Es dur-Polonaise von Chopin und zwei Salon-Stücke (Am Abend) von Schumann und (die Forelle) von St. Heller. Hübscher Anschlag und eine gewisse zartsinnige Auffassung — im Chopin'schen Werke mehr noch, als in den beiden anderen — charakterisirten das Spiel der jungen Dilettantin, welche sich nur zuweilen als solche in nicht völlig überwältigten Passagen verrieth, — was wir jedoch vorzüglich der Befangenheit zuschreiben dürfen. Die zahlreiche Zuhörerschaft gab ihren Beifall durch mehrfachen Applaus zu erkennen. Am besten von Allem aber gefielen uns vier Duette für Sopran und Alt: „Sang das Vögelein" und „Wanderers Nachtlied" von Rubinstein und „Wenn ich ein Vöglein wär'" und „Schön Blümelein" von Schumann, welche von den Frl. Wigand und Frl. Martini sehr schön ausgeführt wurden. Reichlicher Beifall, so wie Hervorruf, belohnte die beiden Damen, welche überdem das letzte Lied, auf allgemeines Verlangen, wiederholen mußten. Y. v. A.

Am 12. December, als am Geburtstage Sr. Majestät des Königs von Sachsen, veranstaltete das hiesige Conservatorium eine musikalische Aufführung, bei welcher folgende Werke zu Gehör gebracht wurden: Motette (Deus omnipotens sechsstimmig) von G. H. Witte aus Utrecht (Schüler der Anstalt), Trio für Piano, Clarinette und Viola von Mozart (Es dur), Adagio und Fuge für Violine von S. Bach, Präludium und Fuge (E moll) für Pianoforte von Mendelssohn, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von Beethoven (C moll) und Salvum fac regem von E. G. Franke aus Königstein.

Wien.

Das erste der philharmonischen Concerte, welche vom Capellmeister O. Dessof geleitet werden, eröffnete am 1. November die diesjährige Saison. Es ist bezeichnend für die Entwicklung eines tieferen künstlerischen Sinnes, daß dieses Unternehmen, welches noch vor wenigen Jahren wegen Mangel an Theilnahme keinen dauernden Bestand gewinnen konnte, jetzt von der Gunst des Publicums in einer Weise getragen erscheint, daß der ernstere Kunstfreund mit Freuden die fortwährend sich steigernde Empfänglichkeit für Kunstwerke wahrnimmt, die nicht die Befriedigung frivoler sinnlicher Gelüste zum Zwecke haben, sondern in denen ein wirklich tiefer Inhalt in idealer Gestalt verkörpert erscheint. — Das Programm bestand diesmal aus Mozart's Ouverture zur „Zauberflöte", der „Liebesscene" und dem Scherzo „Fee Mab" aus Berlioz' Symphonie „Romeo und Julie", einer Altarie von Händel und der A dur-Symphonie von Beethoven. Das Hauptinteresse unter den aufgeführten Werken nahmen die Berlioz'schen Tonschöpfungen in Anspruch. Die Stellung Berlioz' in der Kunstentwicklung der Gegenwart ist eine ganz eigenthümliche. Im Wesentlichen steht er in seinen ersten Werken mit seinen Vorzügen und Mängeln ebenso fertig vor uns, wie in seinem letzten. Eine innere Fortentwicklung, wie wir sie bei andern Künstlern wahrnehmen, ist bei ihm nicht zu erkennen. Es ist schon öfters betont worden, daß man zur richtigen Würdigung seines Schaffens die Stellung in Betracht ziehen müsse, welche er einem Kunstzweige gegenüber einnimmt, der speciell dem deutschen Geiste seine Entwickelung verdankt. Wir vermissen bei Berlioz nicht selten jenen auf das Totale gerichteten Kunstverstand, der auch bei größtem Reichthume im Einzelnen, eine volle Harmonie zwischen allen Theilen herzustellen vermag; das einzelne Object erfaßt er dagegen mit einer Schärfe und einem Realismus, wodurch er eine Meisterschaft der Charakteristik erzielt, die ganz unvergleichlich dasteht.

Unvergeßlich wird uns der Eindruck bleiben, den die „Liebesscene" unter Berlioz' eigener Leitung auf uns ausübte. Wie es den Lesern dieser Blätter bekannt ist, dirigirte Berlioz in der letzten Saison in Löwenberg mehrere seiner größten Werke. Durch die seltene Kunstliebe des Fürsten zu Hohenzollern-Sechingen und die vortrefflichen Leistungen seines Orchesters war einmal die Be. großen Künstler seine Intentionen vollständig verwirklichen zu sehen. Die vereinsamte Stellung, welche Berlioz als schöpferischer Künstler seiner Nation gegenüber einnimmt, hat etwas Tragisches an sich. Es ist fast eine Ironie, daß ein so ausgezeichneter Dirigent in seinem Vaterlande niemals dauernd an der Spitze eines Orchesters stand, und nur als Kritiker des Journal des Débats in ununterbrochenen Contact mit der künstlerischen Oeffentlichkeit treten konnte. Berlioz gehört aber auch zu den wenigen Künstlern, welche von sich sagen können, daß sie immer ihrer inneren Ueberzeugung treu geblieben sind, und niemals ihren Blick von dem wahrhaften Kunstideale abgewendet haben. Gleich die äußere Erscheinung dieses Mannes, der jetzt schon im Greisenalter vor uns steht, giebt Zeugniß von der Festigkeit und Unwandelbarkeit seines Charakters. Der Ausdruck seiner Physiognomie hat fast etwas Herbes an sich; die scharfmarkirten Züge, der festgeschlossene Mund würden kaum ahnen lassen, daß auch eine solche Herzensinnigkeit und glühende Leidenschaft sich in ihnen auszusprechen vermöge. Aber wie werden diese fast marmorstarren Linien belebt, wenn er bei Leitung seiner Werke, hingerissen von der Macht des ihn erfüllenden Gefühlslebens, mit flammen sprühendem Auge als ein Ideal eines Orchesterführers vor uns steht, der mit eiserner Festigkeit das Ganze zu lenken, aber auch zugleich alle Mitwirkenden mit der Gluth und Wärme zu erfüllen vermag, die allein wahrhafte Kunstleistungen zur Folge hat. Es war ein erschütternder Moment, als dieser Mann nach der Vorführung der „Liebesscene" von seinem Gefühle so mächtig überwältigt wurde, daß heiße Thränen seinen Augen entströmten. Wir können diese Gemüthsstimmung vollkommen verstehen. Werden wir ja selbst von einer wehmüthigen Empfindung erfaßt, wenn wir am Abende des Lebens einen großen Mann vor uns sehen, der bis jetzt noch so wenig verstanden wurde, dessen größte Werke selbst von Künstlern oft nicht einmal dem Namen nach gekannt sind.

Berlioz' Melodien haben häufig das Gepräge einer vulkanisch hervorbrechenden Naturkraft; wir haben bei ihnen oft die Empfindung, als wenn aus einem verschlossenem Herzen ein wie zurückgedämmtes, aber übermächtiges Gefühl sich herausringen würde. In der „Liebesscene" ist dies in besonderem Grade der Fall. In den Einleitungstacten umfängt uns die ahnungsvolle Stille einer wunderbaren Sommernacht, und die mit überströmendem Gefühlserguße hervorbrechende, tiefleidenschaftliche Hauptmelodie ist die Aussprache jener aufs Höchste gesteigerten Liebessehnsucht, die den unnennbaren tragischen Schmerz schon im Voraus ahnen läßt. Die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, welche Berlioz hier entfaltet, ist eine Shakspeare durchaus ebenbürtige. Von dem glühenden Colorit, der wunderbaren Instrumentation bei Berlioz noch besonders zu sprechen, ist schon beinahe banal, umsomehr da diejenigen, welche die Urkraft seines Genius nicht anerkennen wollen, häufig diesen Vorzug ausschließlich betonen, um ihren Meinungen wenigstens einen Schein von Gerechtigkeit zu geben. Wesentlich wichtig für die Entwickelung der Tonkunst ist es allerdings, daß Berlioz der Erste war, welcher die den elementaren Schallerscheinungen innewohnende Poesie im Kunstwerke zur Anschauung brachte. In seinen Werken findet man zahlreiche Belege, wie er es versteht den Schallphänomenen des Naturlebens ihr innerstes Wesen abzulauschen, und das durch sie erweckte Stimmungsleben mit einer Deutlichkeit und Bestimmtheit zu verkörpern, die man vordem nicht für möglich gehalten hätte.

Es war erfreulich zu sehen, wie die „Liebesscene" einen bedeutenden Eindruck auf unser Publicum ausübte. Doch würde sich derselbe noch unvergleichlich gesteigert haben, wenn die Auffassung von seiten des Dirigenten eine entsprechende gewesen wäre. Tonschöpfungen, wie dieses Berlioz'sche Werk, verlangen ein wahrhaftes Miterleben der darin waltenden Gefühlsregungen. Hier kann die genaueste Beobachtung der Vortragszeichen keinen Ersatz bieten für mangeln-

des inneres Verständniß, so viele Momente gelangen erst hierdurch zu voller Klarheit. So sind es vor allem die recitativischen Stellen der „Liebesscene“, welche eine solche Auffassung unbedingt fordern, indem sie ohne dieselbe zu [illegible] innerlich unmotivirten Phrasen herabsinken. Dasselbe gilt von der Aufeinanderfolge der verschiedenen Motive. Muß auch zugestanden werden, daß der formelle Bau dieses Satzes kein durchaus vollendeter genannt werden kann, indem die wechselnden Themen manchmal ohne streng psychologische Nothwendigkeit aufeinander folgen; so würde es doch gerade die Aufgabe einer schöpferischen Darstellung sein, diesen Mangel durch die Auffassung zu verdecken und vergessen zu machen. Wenn wir hier an den Vortrag dieses Werkes einen strengen Maßstab anlegen. so müssen wir es auch aussprechen, daß manche einzelne Stellen besonders in Bezug auf die dynamische Nuancirung der Tonstärke ganz vorzüglich wiedergegeben wurden.

Das Scherzo „Fee Mab“ gehört zu jenen Werken Berlioz', welche bisher am häufigsten aufgeführt wurden. Man findet auch in der gesammten musikalischen Literatur nichts, das mit diesem Producte zu vergleichen wäre. Die Vereinigung eines phantastischen und dabei doch wieder so realistischen Humors verleiht diesem Stücke seinen besonderen Charakter. Wir fühlen uns sogleich in die „Traum- und Zauberspähre“ versetzt, wo Frau Mab „der Feenwelt Entbinderin“ ihren tollen Spuk treibt. Was Shakspeare der Vorstellungskraft als ein Phantasiebild für das Auge vorführt, das macht Berlioz zu dem Gegenstande einer Darstellung in Tönen. Durch den enormen Reichthum an vordem ganz ungeahnten Klangcombinationen erhält das Tonbild eine solche Bestimmtheit der Gestalt, daß man über die poetische Intention des Componisten niemals in Zweifel sein kann. Die Ausführung dieses Werkes war eine virtuose; die Sicherheit und Feinheit derselben verdient die größte Anerkennung.

Hingegen war die Aufführung von Beethoven's Adur-Symphonie keine den Anforderungen entsprechende, die man an ein so vorzügliches Orchester, wie es das hiesige ist, zu stellen berechtigt ist. Das Mangelhafte lag allerdings in der Leitung, und nur ein unerheblicher Verstoß im Scherzo muß den Contrabässen zur Last gelegt werden. — Aus welchem Grunde die Ouverture zur „Zauberflöte“ als Einleitung zu diesem Concerte gewählt wurde, ist kaum festzustellen, da dieses Werk doch so häufig in der Oper zur Aufführung gelangt. Die Altarie aus „Herakles“ von Händel ist eine mit dramatischem Feuer angelegte Composition, und enthält bedeutende Züge, welche eine charakteristische Auffassung der Situation erkennen lassen. Frl. Bettelheim entfaltete im Vortrage der Arie den ganzen Wohllaut und die Fülle ihres Organs. Die treffliche Auffassung und Ausführung gab Zeugniß von dem geläuterten Geschmack und der vorzüglichen musikalischen Ausbildung der Künstlerin. —

Heinrich Porges.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Im dritten Abonnementconcerte in Braunschweig am 28. Novbr. wirkten die HH. Capellmeister Reinecke, Concertmeister David und Luebeck aus Leipzig mit.

— Die Primadonna des Wiener Hoftheaters, Frau Muldner-Fabbri, hat in Frankfurt a. M. eine Reihe von Gastspielen angetreten.

— Adeline Patti hat am 15. Decbr. ihr Engagement an der italienischen Oper in in Paris angetreten.

— In Berlin erwartet man Desirée Artôt Ende Januar zu einem zweimonatlichen Gastspiele.

— Carl Formes gastirt gegenwärtig in Cöln und trat derselbe zuerst als Falstaff in den „Lustigen Weibern“ auf.

— Im zweiten Abonnementconcerte in Rossen wirkten die HH. Kammermusiker Seelmann und Schlick aus Dresden, sowie Frl. Klingenberg aus Görlitz mit.

Musikfeste, Aufführungen.

— Das vierte Abonnementconcert H. v. Bronsart's in Dresden war ausschließlich der Pianofortemusik gewidmet, aus deren Bereich Frau v. Bronsart Compositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Schumann und Liszt vortrug. Außerdem sang Hr. Mitterwurzer Lieder von Fr. Schubert und Fr. Liszt.

— Richard Wagner dirigirte am 7. December das fünfte Concert des Orchestervereins in Breslau und brachte Mehreres aus seinen neuen Werken zur Aufführung. Der Erfolg war, der Breslauer Kritik nach, ein äußerst günstiger.

— Das erste Abonnementconcert in Zwickau unter Leitung des Musikdirector Dr. Klitzsch brachte an Orchesterwerken Mendelssohn's Adur-Symphonie, die Medea-Ouverture von Cherubini, und Schumann's Genoveva-Ouverture zu Gehör. Außerdem wirkte Hr. Hauschtel aus Berlin durch Gesangsvorträge von Beethoven, Weber, Schumann und Franz mit.

— In Arad brachte die am 21. Novbr. als am Vorabende des Cäcilienfestes abgehaltene Abendunterhaltung folgendes Programm: Hebriden-Ouverture von Mendelssohn und Tannhäuser-Ouverture von Wagner im Arrangement für zwei Pianofortes zu acht Händen, Beethoven's Es dur-Concert für Pianoforte mit Sextettbegleitung, Mendelssohn's H moll Capriccio mit Quintettbegleitung, Strebella's Kirchenarie arrangirt für Violine, Piano und Physharmonika, Beethoven's Trauermarsch aus der dritten Symphonie in der Hummel'schen Bearbeitung für Piano, Flöte, Violine und Violoncell und an Einzelvorträgen: Variationen von Händel, Héroide élégiaque von Liszt, Notturno von Chopin und eine Etude symphonique von Schumann.

— Hellmesberger's dritte Quartettproduction in Wien brachte ein anziehendes, interessantes Programm, nämlich Schumann's Es dur-Quartett, das Beethoven'sche Op. 135 und zwischen beiden eine Sonate für Pianoforte und Violine von Ph. E. Bach.

— Am Todtenfeste Händel's wurde in Magdeburg der „Messias“ unter Musikdir. Rebling's Leitung aufgeführt. Die Soli hatten Frau Dr. Reclam und Frl. Lessiak aus Leipzig und die HH. Musikdir. John aus Halle und Domsänger Sabbath aus Berlin übernommen.

— Im ersten Winterconcerte in Plauen im Voigtlande kamen unter Musikdirector Mahler's Direction Beethoven's Cmoll-Symphonie und Ouverture zu „König Stephan“ und Cherubini's Anakreon-Ouverture zu Gehör. Außerdem sang Frl. Lessiak Recitativ und Arie aus „Orpheus“ von Gluck, Recitativ und Cavatine aus „Semiramis“ von Rossini und einige Lieder von Schumann und Schubert.

— Das fürstlich hohenzoller'sche Hofquartett in Löwenberg wird auch in dieser Saison seine vier Quartettsoiréen als zehnten Cyclus in Görlitz wieder geben.

Neue und neueinstudirte Opern.

— Berlioz' „Trojaner“ erfreuen sich in Paris der lebhaftesten Theilnahme und des ungetheiltesten Beifalls. In jeder Woche finden drei Vorstellungen bei jedesmal vollem Hause statt. Die Kritik vereinigt sich in höchster Anerkennung des genialen Werkes.

— Am 8. December ging Gluck's „Orpheus“ in Berlin neu einstudirt in Scene. Als nächste Novität steht Benedict's „Rose von Erin“ in Aussicht.

— In Würzburg gelangte Gounod's „Faust“ und in Graz „Des Adlers Horst“ von Gläser neu einstudirt zur Darstellung.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Julius Hellmesberger in Wien ist an Mayseder's Stelle zum Violindirector der Hofcapelle ernannt worden.

Leipziger Fremdenliste.

— In dieser Woche besuchten uns: die HH. Kammersänger Julius Stockhausen aus Hamburg, Leopold Auer aus Pesth, Frl. Bettelheim, Hofopernsängerin und Hr. Goldmark aus Wien.

Literarische Anzeigen.

Soeben erschienen im Verlage von

Gustav Heinze in Leipzig:

Ouverture zu Alex. Puschkin's Drama:

„Boris Godunów"

für grosses Orchester

von

Yourij von Arnold.

Preis:

Partitur: 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen: 2 Thlr. 25 Ngr.

Im Verlage von **H. Karmrodt** in Halle erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mittheilungen

über

Johann Sebast. Bach's Magnificat

von

Robert Franz.

Preis 5 Sgr.

Vorstehendes Werkchen, eine Analyse des „Magnificat", dürfte dazu beitragen, die Ansichten über Bach's derartige Compositionen fester zu stellen und damit dieselben einer allgemeineren Theilnahme zuzuführen.

Bei Aufführung des Werkes würde das Schriftchen als trefflicher Commentar dienen.

Halle a/S. **H. Karmrodt,**
Buch- und Musikalienhandlung.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Beethoven's Werke.

Vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

In 24 Serien.

Von dieser Ausgabe sind bis jetzt folgende Serien vollendet:

Serie 4. Werke für Violine und Orchester Partitur 2 Thr. 6 Ngr. Stimmen 3 Thlr. 15 Ngr.

— 6. Quartette für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. Partitur 11 Thlr. 6 Ngr.
Dieselben in 2 eleganten Sarsenetbänden 12 Thlr 10 Ngr.
Stimmen 16 Thlr. 21 Ngr.
Dieselben in 4 eleganten Sarsenetbänden 18 Thlr. 15 Ngr.

— 7. Trios für Violine, Bratsche u. Violoncell. Partitur 2 Thlr. 12 Ngr.
Stimmen 3 Thlr. 9 Ngr.

— 12. Werke für Pianoforte und Violine. Partitur und Stimmen 8 Thlr. 21 Ngr.

— 14. Werke für Pianoforte und Blasinstrumente. Partitur und Stimmen 3 Thlr. 6 Ngr.

— 15. Werke für Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr. 6 Ngr.

— 16. Sonaten für Pianoforte solo 15 Thlr.
Dieselben in 3 eleganten Sarsenetbänden 16 Thlr. 15 Ngr.

— 22. Gesänge mit Oorchesterbegleitung. Partitur 2 Thlr. 6 Ngr.

Alle übrigen Serien sind schon ziemlich weit vorgerückt; die meisten derselben werden, wenigstens in der Partitur-Ausgabe, noch vor Ablauf des Jahres vollendet sein.

Ausführliche Prospecte des Unternehmens sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

Neue Musikalien

im Verlage von

C. F. Kahnt in Leipzig.

	Pf. Ngr.
Neumann, E., Le Postillon amoureux. Polka de Concert pour le Piano	— 15
Paak, C., Liederbuch. Enthaltend: Dreistimmige Lieder für Chorschüler und für Schüler in Oberklassen der Bürgerschulen, Realschulen etc. . . . . n.	— 8
Raff, Joachim, Op. 100. Deutschlands Auferstehung. Festcantate zu dem fünfzigjährigen Jubiläum der deutschen Völkerschlacht bei Leipzig. Dichtung von *Müller von der Werra*. Preisgekrönte Composition für Männerstimmen und Orchester. Partitur .	2 20
— Idem die Chorstimmen	— 20
Schmölzer, J. E., Volkslieder aus Steyermark. Für vier Männerstimmen. Partitur . n.	— 15
Truhn, F. H., Op. 114. Frühlingsfahrt. Poesie von *Eichendorff*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 12½
Tschirch, W., Op. 58. Scheidegruss an die Sonne: „Abendglockenklang". Schlussgesang bei einem Sängerfeste im Freien. Für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Instrumental- und Singstimmen-Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug . . .	1 —
— Idem die Singstimmen	— 10
(Die Orchesterstimmen sind in Abschrift zu haben.)	
Vogt, J., Op. 31. Canon mit fugirtem Finale für das Pianoforte . . . . . Fism.	— 17½
— Op. 34. Tableaux musicales. Deux Fantaisies pour Piano. Nr. 1. La Russie . .	— 15
— Idem Nr. 2. La Pologne	— 15
Welcker, C., Omnibus-Galopp für das Pianoforte (Sammlung Nr. 24)	— 7½
Wittmann, R., Op. 31. Der Kuss (Il Bacio). Walzer-Arie von *L. Arditi*. Paraphrase f. das Pianoforte. (Liederfantasien Nr. 10)	— 10
— Op. 37. Zitherklänge. Fantasie für das Pianoforte. (Compos. chois. Nr. 12) . .	— 10
Wohlfahrt, H., Sonatenkränzchen für Pianoforte. Leichte und gefällige Sonaten mit bezeichnetem Fingersatz und Vortrag. Nr. 3. G.	— 12½
Wollenhaupt, H. A., Op. 68. Fantaisie sur une Romance de L. Spohr. (La Rose) . . .	— 17½
Zöllner, C., Op. 24. Sechs Lieder für gemischten Chor. (Nr. 1. Stille Sommernacht: „Die Pappelzweige rauschen". Nr. 2. Der Mai: „Es schmückt die Natur". Nr. 3. Das Thal der Liebe. „Kennst du das Thal". Nr. 4. Die Schwalben: „Das Kindlein sprach zur Mutter". Nr. 5. Hochzeitsgesang: „Glück und Freud', Heil und Segen dir". Nr. 6. Tyrolerlied: „Von der Alp hernieder".) Partitur u. Stimmen .	1 5

Leipzig, den 25. December 1863.

Von dieser Zeitschrift erscheint jede Woche 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Jahrganges (in 2 Bänden) 5⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Cranz'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Neunundfunfzigster Band.

H. Westermann & Comp. in New York.
F. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Recensionen: Robert Volkmann, Op. 44. Symphonie in D moll für großes Orchester. — Correspondenz (Leipzig, Wien, Frankfurt a. M., Minden, Cöthen). — Kleine Zeitung (Tagesgeschichte). — Literarische Anzeigen.

Concertmusik.

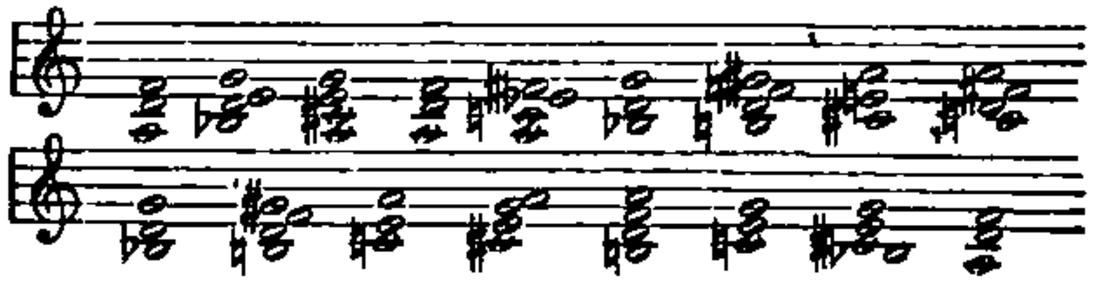
Für Orchester.

Robert Volkmann, Op. 44. Symphonie in D moll für großes Orchester. Pest, Gustav Heckenast. Pr. Partitur 4 Thlr. 20 Ngr. (7 fl. Oest. W.). Stimmen 8 Thlr. (12 fl. Oest. W.). Einzeln: Viol. 1, 20 Ngr. (1 fl.) Viol. 2, Viola, Violoncell, Baß à 15 Ngr. (75 Kr. Oest. W.)

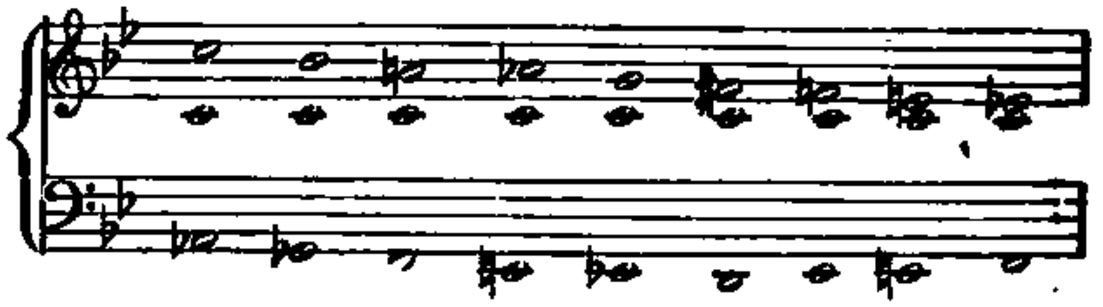
Unser Referat über das sechste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses endeten wir mit zwei Bemerkungen: fürs Erste nämlich waren wir der Ansicht, daß das Orchester in dem Werke Volkmann's sich nicht so recht heimisch gefühlt habe, und fürs Zweite behielten wir uns über das Letztere eine nähere Besprechung vor. Indem wir dort nur berührten, daß diese Symphonie (selbstverständlich mit Bezug auf die gehörte Ausführung) uns der eigentlichen Steigerung zu entbehren schiene, standen wir gleichwol nicht an, das Werk jedenfalls als ein höchst achtungswürdiges zu bezeichnen, das man erfreut sei, näher kennen zu lernen.

Wir haben nunmehr diese neue Volkmann'sche Symphonie genau kennen gelernt, haben sie dabei recht lieb gewonnen, und können wir auch unser früheres Wort über den Mangel der Steigerung nicht zurücknehmen in Bezug auf das, was wir damals gehört haben, so erklären wir dagegen jetzt, daß der Grund dieses Mangels keineswegs in Volkmann's Partitur zu finden ist.

In seinen äußeren Formen schließt sich das Werk der Schumann'schen Schule an: auch Volkmann, wie Schumann, haben als Vorbilder die letzten Tonwerke Beethoven's vorgeschwebt; wie dieser, hat auch jener seiner Zeit und ihrem Fortschritte unwillkürlich, ja vielleicht selbst unbewußt den schuldigen Tribut gezollt. Hier u. A. sind wir auf Combinationen gestoßen, die zu den Errungenschaften und Merkmalen der neudeutschen Schule gehören, wie z. B., ohne erst lange zu wählen, gleich von vorn herein, nach dem Più mosso des ersten Satzes, das als Orgelpunct benutzte Motiv (d d e f d) unter den harmonischen Folgen:



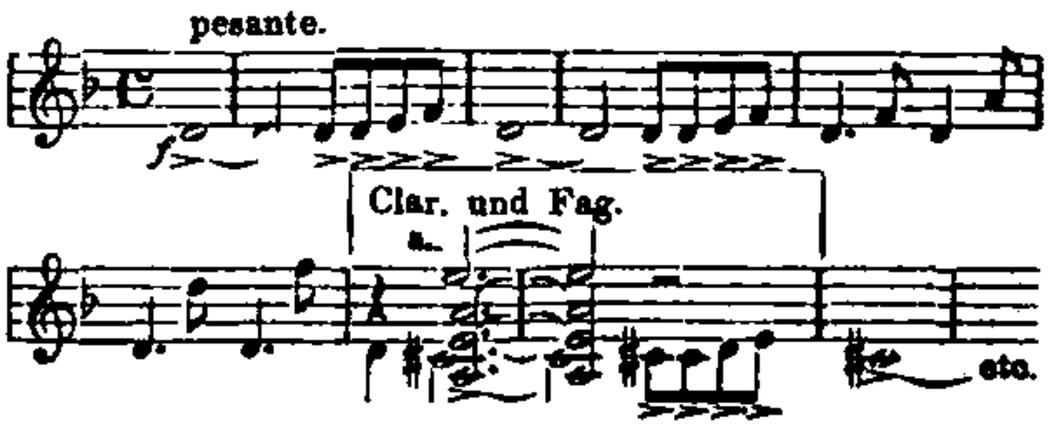
oder aus dem Andante:



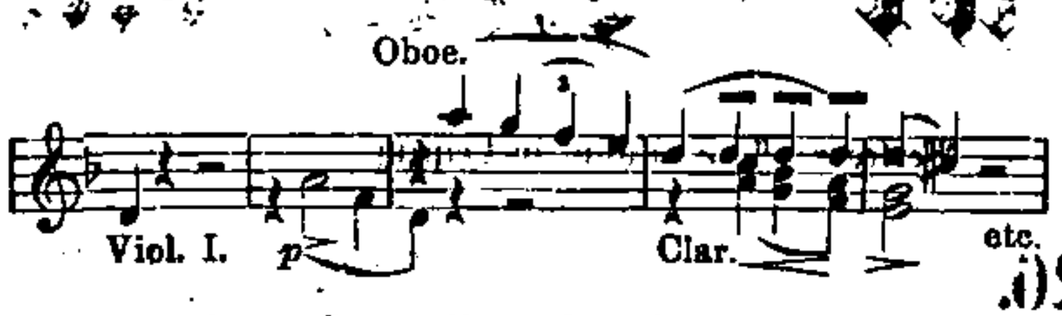
Doch lassen wir das, um so mehr als die Zweifel über diejenige Harmonik, welche für Alle und überall mit gleicher Berechtigung dasteht, noch immer ihrer Entscheidung harren.

Warum uns so Manches in dieser Symphonie nach der Gewandhaus-Aufführung noch unklar geblieben war, das dürfte vor Allem wol in dem Vergreifen der eigentlichen Tempi gelegen haben: man urtheile selbst, ob Sätze, in welchen der Componist sich die Viertel = 126, oder die halben Noten (Scherzo) = 108 oder gar (Finale) = 138 gedacht hat (wie ausdrücklich vorgeschrieben), ob solche Sätze dem Zuhörer als genug schwunghaft erscheinen können, wenn der Dirigent sich nicht an die Metronombezeichnung, sondern nur an die ungenauen Ausdrücke: Allegro patetico, un poco più mosso, Allegro non troppo, Allegro molto, unter Auslegung derselben nach blos subjectivem Ermessen, halten will?

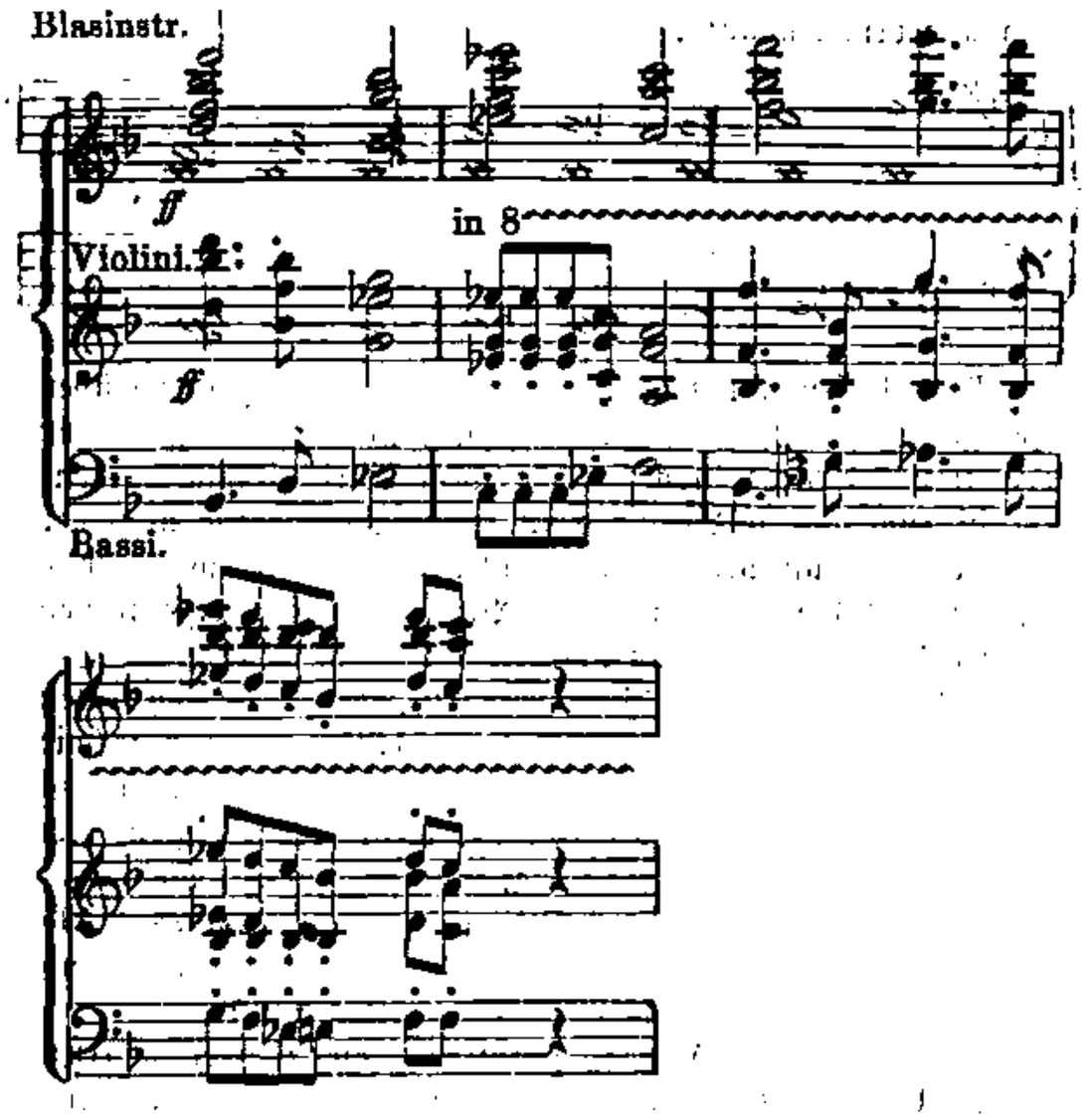
Der erste Satz, Allegro patetico, (die Viertel = 100) fängt im Unisono der Streichinstrumente mit folgendem grandiosem Motive an:



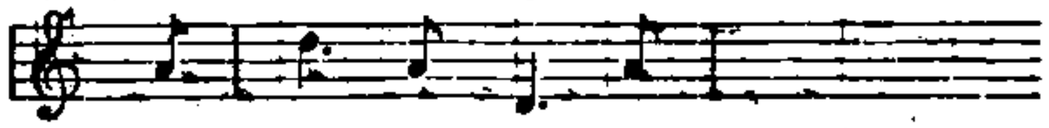
Nachdem dasselbe auf der nächst tieferen Stufe, (auf dem cis) mit den Sprüngen nach oben hin zu e, g, cis, sich vollständig wiederholt hat, steigt die Figur (sub a) viermal stets um einen halben Ton immer drängender herab, und wendet sich dann durch die gebrochenen Accorde g, b, es und gis, h, d, f, zur Dominante, aus welcher ein kurzer Triolenfall (stets unisono in den Streichinstrumenten) in die Tonica zurückführt, worauf dann Un poco più mosso das folgende zweite Thema vorausführen



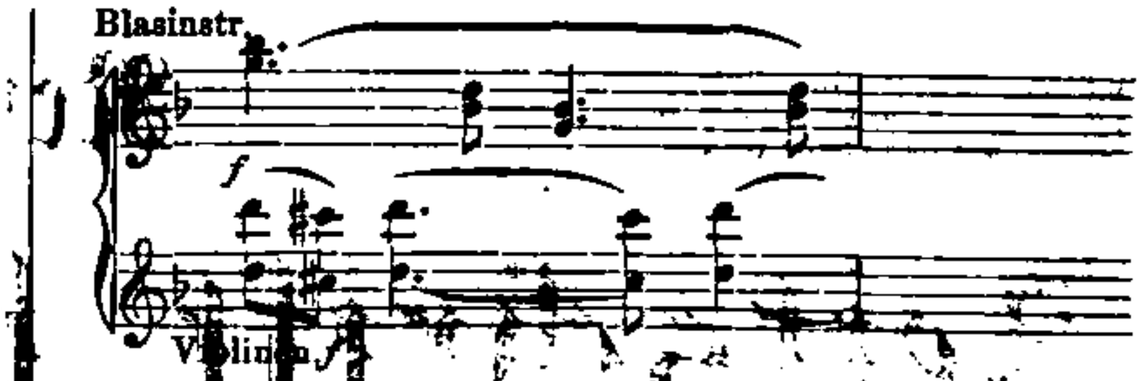
welches durch 25 Tacte hindurch auf verschiedenen Stufen und an verschiedene Instrumente vertheilt, sich weiter ausspinnt, bis lebhaftere Triolen-Bewegung der ersten Violinen bei ausgehaltenen Tönen der Blasinstrumente eintritt. Im Verlaufe dieser ganzen Periode bleibt das Hauptmotiv d — d def — d in den Bässen als Orgelpunct liegen, wie schon oben gesagt. Ein rascher Lauf crescendo im Unisono der Streichinstrumente, auf f mit Septime unter dem von den Hörnern ausgehaltenen Grundtone und einem Paukenwirbel auf a, führt zum E Eintritt folgenden dritten Themas in B dur:



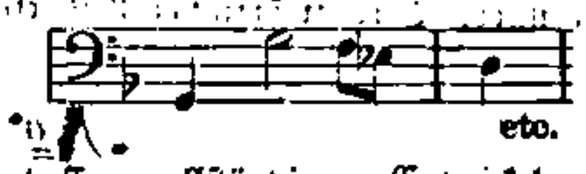
Nach Wiederholung der zwei ersten Tacte desselben, bricht es plötzlich ab, um folgender Figur in D moll in den Violinen



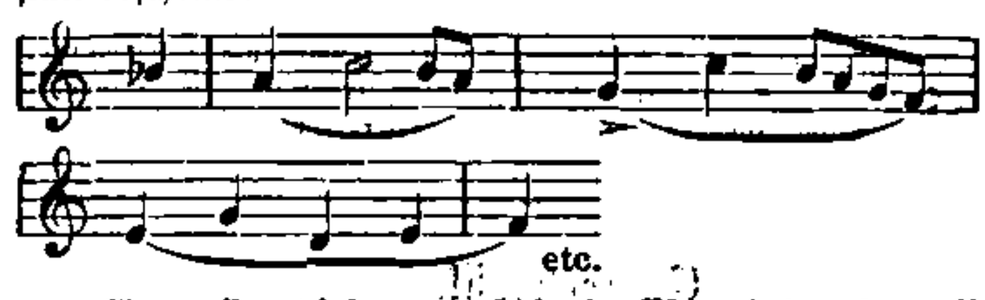
und den Bässen (Letztere in der Gegenbewegung) Platz zu machen, die sich nach G moll hinauf bewegt, wo die Violinen die Quinte d in der hohen Lage mit dem Vorschlage cis mehrere Tacte lang aushalten, während die Blasinstrumente die letztangeführte Figur ergreifen —



und weiter durchführen. Unterdeß findet der Baß Gelegenheit, aus dem Motive der Violine (beim Eintritte des più mosso) ein anderweitiges viertes Thema in G moll anzudeuten,



dessen vollständigere Entwickelung 16 Tacte später in F dur auftritt, um canonisch all 8va durchgeführt zu werden, wo, dasselbe denn in den Violinen in folgender erweiterter Gestalt erscheint:

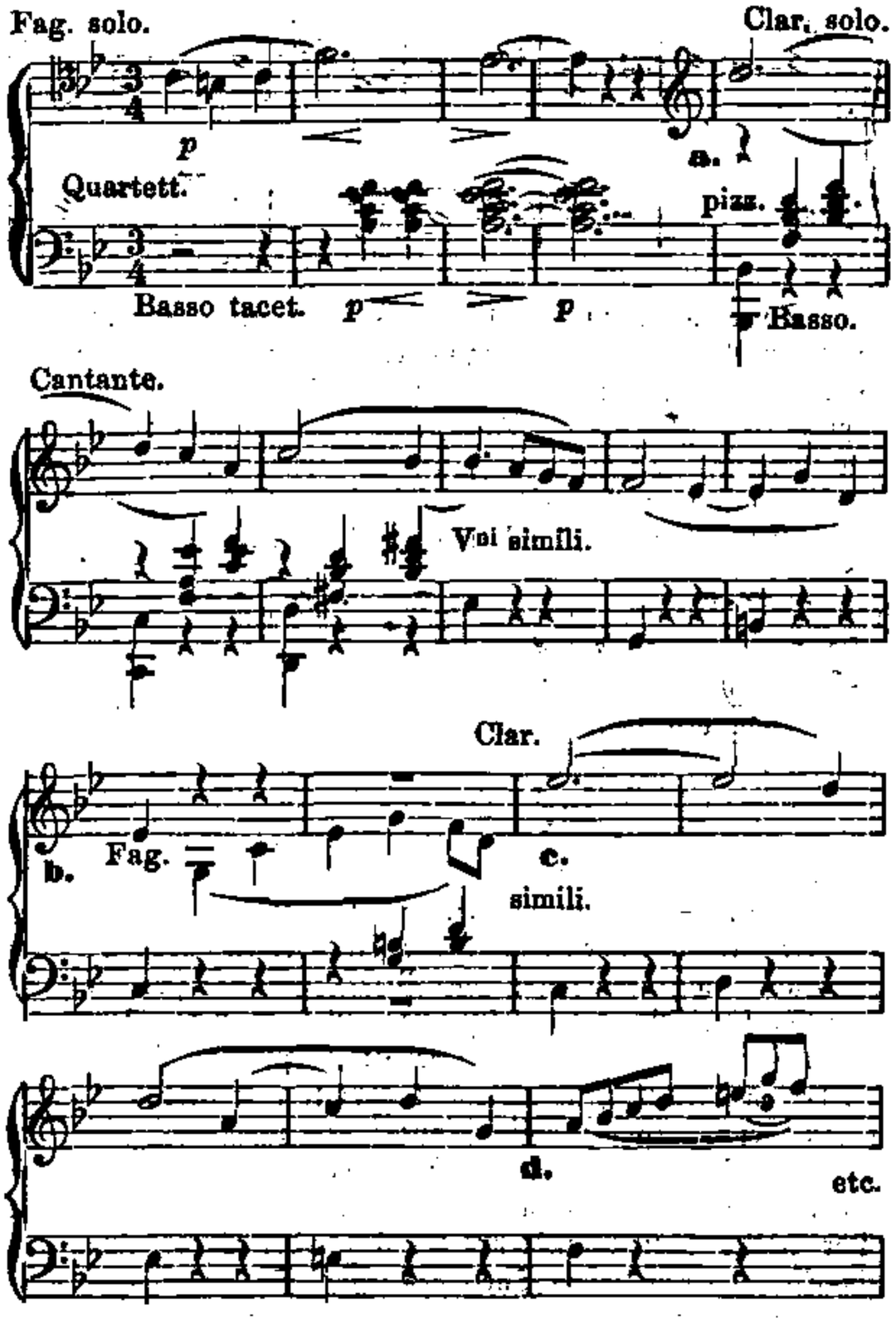


Aus allen diesen angeführten Materialen baut Volkmann seinen ganzen brillanten, höchst schwungvollen ersten Satz auf, dessen ersten Theil er durch eigentlich einfache, aber dennoch überraschende harmonische Folgen (welche hauptsächlich in Retardationssequenzen bestehen) zum Schlusse auf dem Dominantseptaccorde von F bringt. Im Tempo 1mo erscheint nun die erste Hälfte des Anfangsmotivs wiederum im Unisono der Streichinstrumente, aber in F moll, doch bleibt dieselbe alsbald den Bässen allein überlassen, worauf sie allmälig verschwindet. Es folgt eine Art Durchführung der zweiten Hälfte desselben ersten Motivs (die Sprünge) imitatorisch abwechselnd in den Stimmen, mit Zuziehung einer anderen, aus dem ersten Motive des zweiten (oder vierten) Themas entwickelten Gegen-Figur, woran sich mit Eintritt der C moll Tonart die Durchführung des ganzen zweiten Themas anschließt. Später tritt in den Violinen noch das Motiv des dritten Themas hinzu, welches zu einer ausgeführteren Figurirung Anlaß giebt, die durch kühne Harmoniefolgen in steter Steigerung zum Schlusse auf dem Dominantenseptaccorde von D moll führt. Hierauf folgt die Wiederholung des ersten Theils (69. Tacte), welche aber statt nach G moll, nach dem Dominantseptaccorde von A dur führt, und dann auf a mit Septime schließend, das vierte Thema in D dur (statt wie oben F dur) vorführt. Zwei aus den letzten Tacten desselben entwickelte Figurenmotive geben die Gegenthemas dazu. Alsbald wendet sich die Modulation der immer mehr und mehr sich drängenden, steigernden Durchführung dieses Satzes nach G moll und aus dieser Tonart selbstverständlich nach D moll, in welcher der erste Satz, nach einem energischen Ausbruche in ff, mit den ersten sechs Tacten des Anfangs im primo tempo feierlich abschließt.

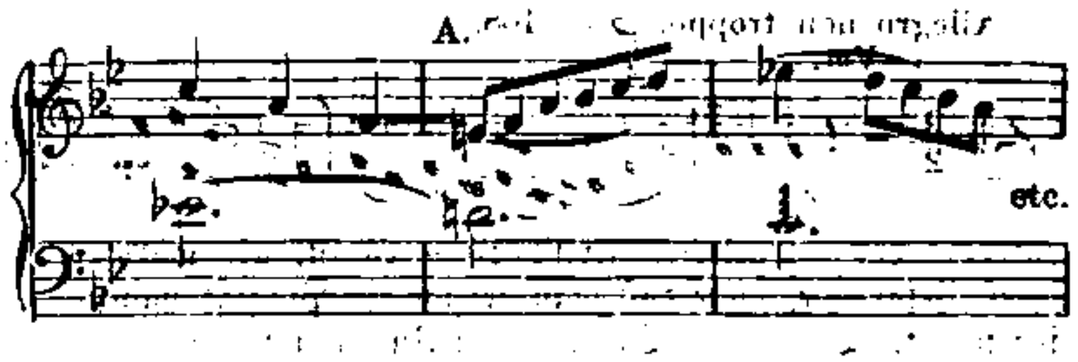
Aus der obigen Analyse der musikalischen Anlage und Entwickelung des ersten Satzes ist nun leicht zu erkennen, welchen Seelenzustand unser Tondichter darin hat ausdrücken wollen: unstreitig die in der Brust der Menschen so oft schon entstandenen und immer noch wieder entstehenden Fragen an das

Schicksal, den inneren Kampf des Zweiflers mit dem eigenen Ich, — die nie vollkommene Lösung, die stets nur auf dieselbe Frage zurückführt, in ihr allein ihren unbefriedigenden Schluß findet. Es ist, wenn man will, ein Stückchen Grund-Gedanke aus der neunten Symphonie in diesem Bilde, ein Abspiegeln des allgemeinen Colorits derselben, und in der That wird man, ohne daß man in Volkmann's Allegro patetico wirklichem Plagiate begegnet, dennoch unwillkürlich durch die Aehnlichkeit der leitenden Idee an das Beethoven'sche Werk erinnert.

Ganz consequent mußte aus diesem nicht zur Lösung gekommenen Zweifel eine kleinmüthig-klagende, elegische Stimmung entspringen, die denn auch im Andante (B dur, $^3/_4$) uns entgegentritt. Das Fagott leitet die Melodie ein, deren Hauptbestandtheile die Clarinette ausführt.

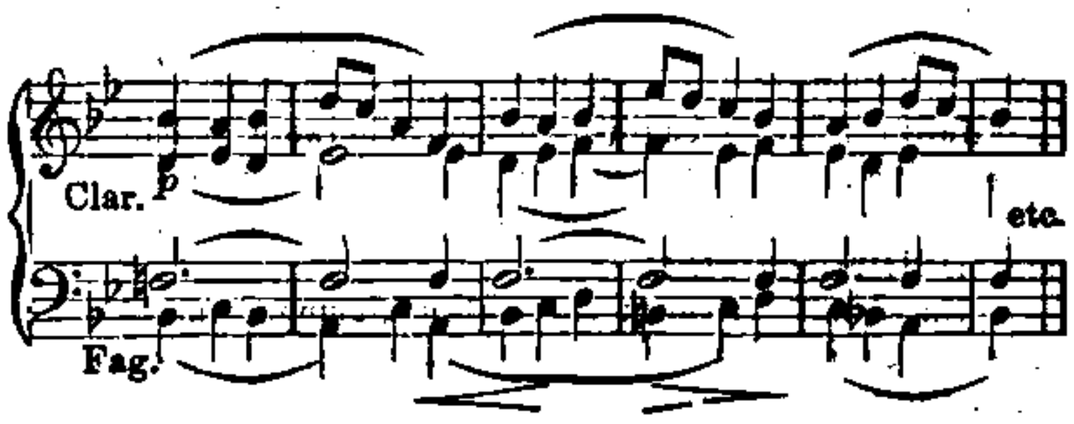


Wir fühlen sogleich heraus, daß die Retardation — das Sich-sträuben der melodischen Töne gegen ihre Auflösung — den Hauptcharakter dieses Gesanges bildet. Zugleich läßt es die durchaus nur, wie wir sagten, elegische Stimmung zu keiner eigentlichen streng durchgeführten Polyphonie kommen. Es ist ja nur die klagende Niedergeschlagenheit, vielleicht eine augenblickliche Resignation, — und kein Kampf mehr, was uns hier entgegentritt. Deshalb übernehmen zwar hin und wieder oder verstärken auch andere Instrumente den Gesang, — ja wir stoßen sogar auf eine aus der Partielle d obigen Beispiels sich entwickelnde Passage in der Clarinette,



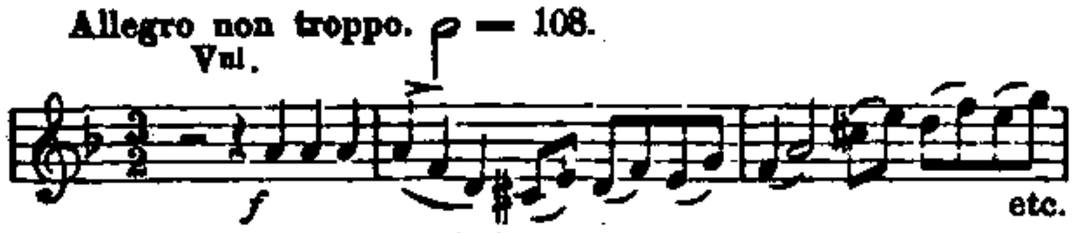
welche späterhin von den Violinen wiederholt wird, und aus derselben der aufsteigende Gang unter A, in folgender Modification

den Bässen zuertheilt erscheint, bei gewaltigem Aufbrausen des ganzen Orchesters, — aber dennoch herrscht nur das homophone Element in diesem Andante, was wir, hinsichtlich des Stimmungs-Ausdrucks, auch vollkommen logisch finden. Noch verständlicher tritt uns die Klage im zweiten Theile des Satzes entgegen, in dem ausgehaltenen C der Hörner (in Octaven) zu den, durch die chromatisch herabsteigenden Violinen, gebildeten Accordenfolgen bei langsamer Bewegung. Hierauf kehrt die Hauptmelodie zurück (s. das erste Beisp. des Andante, a bis b, und c bis d), aber in der ersten Violine und um eine Octave höher, (gleichsam als verstärkte, schmerzlichere Klage), wozu die Violoncelle und Violen abwechselnd die Figur des letzten Beispiels vorbringen. Die Klage wird demnach schon etwas erregter, dramatischer. Auch dringt wirklich diese bewegtere Figur bis in die Flöten hinauf, dann aber kommt die Abspannung, und obwol die Violinen, mit ähnlichen Gängen noch zwei Mal in die obere Lage hinaufsteigen, und auf f einen Triller cresc. einsetzen, so steigen sie während des Letzteren schon wieder durch halbe Töne zurück und selbst im Forte stürzen sie, obschon zögernd in Syncopen, erst herab, um dann mit schwerem Achtellauf arpeggirend nach dem oberen b abzuschließen. Melancholisch ertönt wiederum p. das c der Hörner, und ein wehmüthig klingender Gang pp. durch die Holzblasinstrumente führt zum Schlusse, dessen Motiv nicht das frühere, sondern ein neues ist

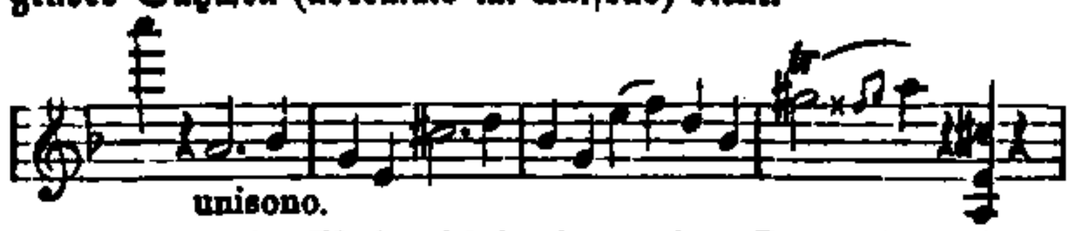


welches zuerst in den Clarinetten und Fagotten erscheint, dann von den Streichinstrumenten aufgenommen wird, und fast ohne all und jede fernere Ausführung ziemlich schnell und kurz endet.

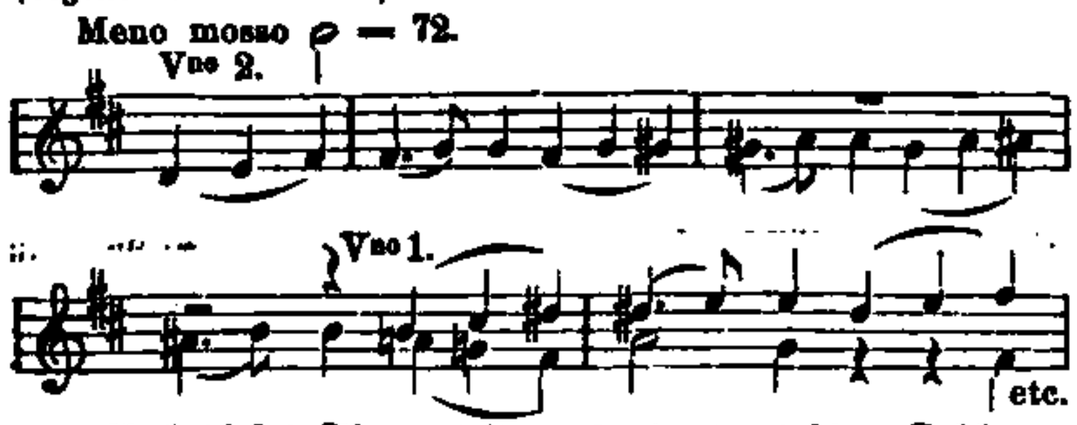
Das Scherzo scheint uns etwas schwächer an Ausdruck zu sein. Man fühlt wol, daß der Kampf mit der Leidenschaft uns genahet ist, (schon die D moll Tonart mit dem $^3/_8$ Rhythmus deutet dies an) — es regt sich und wogt in den Stimmen umher, das polyphonische Element tritt mehr heraus, die harmonischen Folgen sind bedeutsamer, wechselnder, aber wir sehen Volkmann's Muse darin weniger selbständig als in den vorhergehenden Sätzen. Schon das Thema



entbehrt der eigentlichen Frische; — es ist, als wäre es ein alter Bekannter, ohne daß man gerade ein Plagiat nachzuweisen findet. Durch alle Octaven (im Unisono) steigend, schließt es in der Dominante ab, worauf das erste Mal als Schluß folgendes Sätzchen (abermals im Unisono) dient.

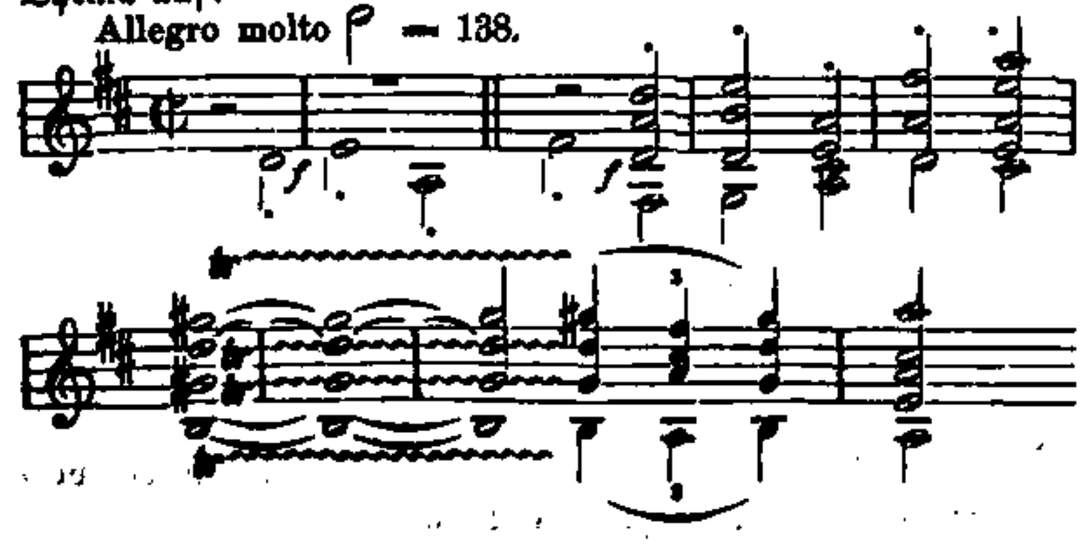


Das zweite Mal erscheint im zweiten Tacte dieses Sätzchens des statt c, und der Uebergang constituirt sich nach F dur, in welchem die Achtelfigur des Themas kurz entwickelt wird. Der zu wiederholende Abschnitt schließt in der Tonica: — das erste Mal mit darauf folgendem Dominantseptaccorde zu F dur, — das zweite Mal mit Hornsoloansätzen auf $\left\{\begin{matrix}\bar{a}\\a\end{matrix}\right.$ und dann $\left\{\begin{matrix}a\\A\end{matrix}\right.$ in halben Noten syncopirt, um zum Trio (Meno mosso, $\frac{2}{4}$ = 72) in D dur hinzuführen, welches mit folgendem Motive auftritt:



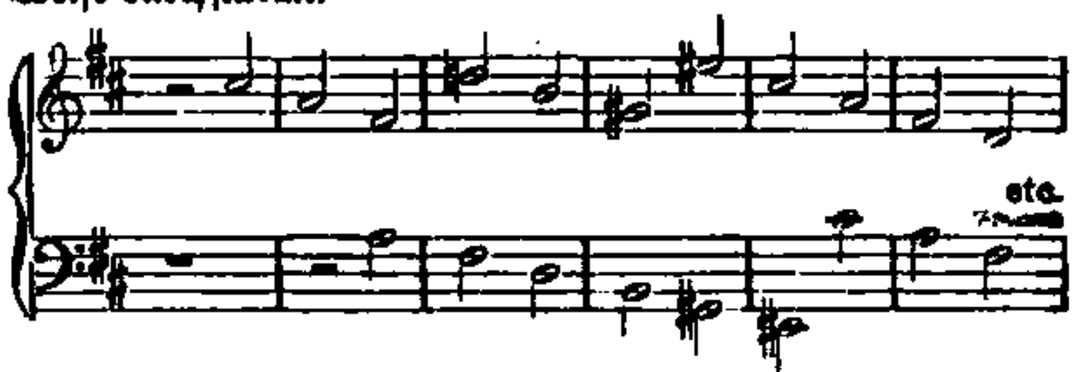
Auch dieses Thema tritt uns als etwas schon Gehörtes, Dagewesenes entgegen. Es ist, als wäre der Componist von Mendelssohn'scher Muse angeregt worden, nach dieses Meisters Vorbilde ein Scherzo zu schreiben, weil ja doch in einer Symphonie die allgemeine Formenlehre zwischen Andante und Schlußsatz eben nur ein Scherzo und nichts Anderes verlangt, nicht einmal was Anderes zulassen will. Noch mehr an Mendelssohn erinnert wird man durch Ausführung dieses Themas (besonders auf Seite 114, im zweiten Theile des Trios). Musikalisch-technisch dagegen ist das Scherzo sehr hübsch und geschmackvoll gearbeitet und instrumentirt. Was demselben mangelt, um so zu fesseln, wie besonders der erste Satz, ist eben nur die Ursprünglichkeit.

Im Finale erkennen wieder den Componisten des ersten Satzes. Einfach, aber markig und prägnant tritt sogleich F das Thema auf:

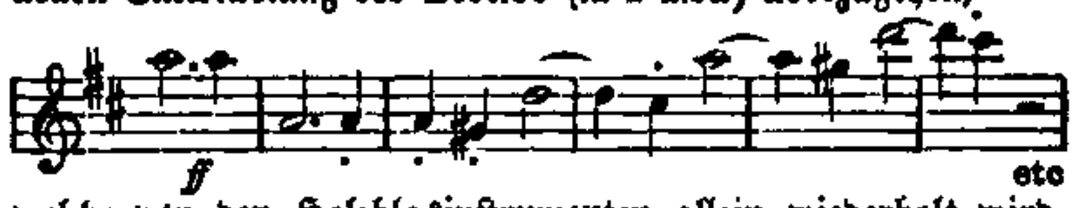


Der Quinten- und Sexten-Sprung bildet sein Hauptmotiv.

Wol mag der Mann einen Moment lang dem Schmerze ungelösten Zweifels erliegen, wol mag er, denselben zu vergessen, sich in den Strudel der Leidenschaft gestürzt haben (denn wir dürfen das Scherzo in diesem Sinne nehmen), aber geprüft und geläutert, wird er zuletzt so den Schmerz wie die ungestüme Leidenschaft zu unterdrücken wissen, um mit neuer, lebendigerer und von Erfahrung geleiteter Kraft nochmals nach dem Ziele zu streben, — die wahre Lösung der Lebensaufgabe zu finden. Wie ganz anders erscheint jetzt sein muthig-rüstiger, nicht mehr von Zweifeln befangener Gang. Wie hält er seinen leitenden Gedanken (das Motiv) fest, indem er ihn bald hier, bald dorthin sendet, und das Reich der Harmonie oft in überraschender Weise durchstürmt.



So wächst denn sein kühner Flug in stets breiteren und breiteren Lagen des Streichquartetts, immer höher auf den Violinen hinauf, immer tiefer auf den Bässen herab. Dabei aber läßt er sein Ziel — die Dominante — nicht aus den Augen und steuert durch den lange Zeit festgehaltenen Septaccord auf E darauf hin, um im ff. darauf angelangt, sogleich zu einer neuen Entwickelung des Motivs (in F moll) überzugehen,



welche von den Holzblasinstrumenten allein wiederholt wird. Alsdann fangen, unter Pizzicato der Streichinstrumente, die 1. Clarinette, 1. Flöte, 1. Oboe und 1 Fagott einen ausdrucksvollen Satz an, dessen Hauptcharakter in Quarten- und Quinten-Sprüngen herab, und Sexten- oder Terzen-Sprüngen hinauf besteht, — selbst in der Begleitung, mit dem Unterschiede, daß die Blasinstrumente gehaltene halbe Noten haben, die Violinen aber in jedem Tacte zwei Viertel zwischen zwei dergleichen Pausen. Gleich darauf geht der Gesang in die Streichinstrumente über (nur Violine 2 behält ihr pizz.). So wechseln die beiden Elemente, in zartem Ausdrucke rivalisirend. Diese höchst geschmackvolle Episode bildet den zartesten, leichtesten Theil des Finales und wirkt äußerst beruhigend nach den Tonstürmen, die ihr vorangegangen, und zu deren Reprise sie führt. Der zweite Theil beginnt mit der Figur des Octavensprunges fis–Fis (aus dem ersten Tacte des letzten Themas) pp ausgeführt von den Hörnern, welches beide Fagotte auf gis–Gis (gleichfalls pp) wiederholen, was als Eingang zur fugirten Durchführung des besagten Themas im Streichquintette dient. Das Letztere wird vom Violoncell und Basse auf der Tonica Cis moll eingesetzt und von der Viola auf der Quarte (Fis) beantwortet; die zweite Violine correspondirt mit den Bässen, die erste Violine mit dem Alt. Sodann spinnt sich diese Fugirung weiter und im Crescendo aus: durch E moll, A moll, kleinen Nonaccord auf D, Septaccord auf G, wiederum durch E mit kl. 9 zurück nach A moll, dann nach D moll, wozu auch schon die Blasinstrumente hinzugetreten sind. Zuletzt wendet sich die ganze Masse nach Es dur, und durch den Sekundaccord

auf G (also A dur mit 7) nach dem verminderten Septaccorde e, fis, a, es plötzlich in ff. abbrechend. Das es wendet sich hierauf in dis auf der Flöte um, und tritt mit eis ein, wozu die Violinen e, fis, ais angeben. Eine chromatische Septaccord-Sequenz der Letzteren, wozu Oboe und Clarinette das umgekehrte Sprungthema (con espressione) anheben, führt zu einer ferneren polyphonen Durchführung des Letzteren, bis nach einem effectvollen crescendo das Gesammtorchester ff. in das erste Thema ausbricht, und dann zur Durchführung einzelner Motive aus beiden anderen Themas schreitet, wo dann später der Octavensprung in den Hörnern (a—A) f dazwischen tönt. So wogt die ganze Masse in glänzendster Weise immer mehr dem Schlusse zu (zuletzt durch einen diatonischen Triolengang herab und hinauf) um ff. das Sprungmotiv, auf verschiedenen Instrumenten abwechselnd, zur vollsten Geltung zu bringen, wobei die helle, leuchtende D dur-Tonart bis zum Ende festgehalten wird, und das Ganze einen glanzvollen, völlig beruhigenden Schluß erhält.

Volkmann's Symphonie ist unstreitig eines der bedeutendsten Tages-Erzeugnisse dieses Genres, und es that uns ordentlich wohl, zwischen den farblosen, wenn auch noch so zierlich gearbeiteten Capellmeister-Symphonien oder gar ungeschickten Schablonenmachwerken, auch einmal einer solchen Tonschöpfung zu begegnen, in welcher die technische Form so ziemlich als Nebensache gelten mag, weil der innere Kern wahren Geist und wahres Leben athmet. Y. v. A.

Correspondenz.

Leipzig.

Das fünfte Concert des Musikvereins Euterpe, am 15. d. M. brachte im ersten Theile: Nicolai's kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg" für Chor und Orchester, Spohr's Violin-Concert (Gesangsscene), vorgetragen von Hrn. Leop. Auer aus Pesth, und Gade's „die heilige Nacht" für Alt-Solo (Frl. Laura Lessiak), Chor (unter gefälliger Mitwirkung von Mitgliedern der Ossian-, Arion- und Rich. Müller'schen Vereine) und Orchester. Den zweiten Theil eröffnete desselben Componisten Hamlet-Ouverture, worauf drei Lieder für gemischten Chor von Bülow („Seelentrost"), Schumann („Schön-Rohtraut") und ein von J. Stern arrangirtes Volkslied (zum Gedichte von Rückert „Aus der Jugendzeit") folgten. Den Beschluß machten zwei Stücke: „Legende" und „Polonaise" für Violine von Wieniawsky (mit Pianoforte-Begleitung) ausgeführt von Hrn. L. Auer. Die Aufführungen nahmen unser Interesse durchweg in Anspruch. Compositionen aus neuesten Epochen werden, wie sich für den Referenten bisher deutlich genug herausgestellt hat, von dem Euterpe-Vereine (trotz so mancher einzelnen nicht zu leugnenden Schwächen desselben) dennoch im Ganzen ungleich vorzüglicher, als in anderen Leipziger Concerten ausgeführt: es wird dem Geiste, dem Charakter der Werke mehr Rechnung getragen, und dadurch dieselben zur Geltung gebracht, während man in anderen Instituten hartnäckig darauf besteht, alle Compositionen so älterer, wie jüngerer Epochen nur nach einen und denselben Vortrags-Manieren d. h. im Geiste und Charakter der schon längst eingebürgerten aufzuführen. Nur dadurch aber läßt es sich erklären, warum mehrere neuerere Werke hier nicht den rechten Anklang gefunden haben. Die Partei der conservativen Musiker beruft sich dabei gewöhnlich auf das Publicum, als ob dasselbe den Compositionen der neueren Musik-Richtung abhold sei. Den talentlosen ganz gewiß, doch nicht mehr als auch den neuen mittelmäßigen Chablonenarbeiten sogenannter „classischer Richtung", wenn immerhin zu den Letzteren sich auch befreundete Claqueurs finden mögen. Den besseren Werken, auch der neudeutschen Schule, wenn sie in dem gehörigen Lichte und Schatten zur rechten Geltung gebracht wurden — und das darf man den Euterpe-Concerten mit gutem Gewissen wol zumeist nachsagen — hat auch das Leipziger Publicum (trotz alles Strebens gewisser Herren, dasselbe zu beeinflussen) noch nie die Anerkennung versagt. Und dieses Verdienst gebührt gegenwärtig nicht nur dem Eingehen in die Richtung seitens des Euterpe-Orchesters, sondern vor Allem dem geistig-höheren, mehrseitigeren Auffassungs- und Dirigenten-Talente, Musik-Dir. Adolf Blaßmann's. So hat derselbe u. A. in dem vorhergehenden Concerte, als Clavierspieler bewiesen, daß er nicht nur oft schon besprochene und analysirte Beethoven'sche Sonaten gleich den Besten seiner Rivalen vorzutragen vermöge, (vielleicht auch mit noch eleganterem, noch zarterem Anschlage als so viele renommirte „classische" Spieler), sondern daß er auch im Stande ist, in den Geist der im Vergleiche immer noch zu wenig erörterten Liszt'schen Compositionen einzudringen, und denselben das Interesse der unbefangenen Gesammt-Zuhörerschaft zu erobern. In dem gegenwärtigen Concerte, welches der Leitung des Ganzen so manche Schwierigkeiten bot, mußten wir wiederum Hrn. Blaßmann, als energischem, geistig belebtem Dirigenten alle Achtung zollen. Wie doch schon so ganz anders z. B. brachten diesmal die Kräfte der oben genannten Vereine die Chöre zur Geltung, welche sie auszuführen hatten, so daß wir unsere neulich ausgesprochene Ansicht über dieselben mehr noch bestätigt fanden. Dürfen wir auch diese Leistungen (z. B. in den drei Liedern ohne Begleitung) noch nicht als vollkommen kunstgerecht bezeichnen, so war doch ein erfreuliches Streben darin nicht zu verkennen und erwiesen sich die Chöre in der Ouverture von Nicolai und in Gade's „Christnacht" sogar recht lobenswerth. Die Leistungen des Orchesters waren schwungvoll und energisch und gelangte besonders die Hamlet-Ouverture zur völligen Geltung. Hr. Auer bewährte die von uns über seine immense, ächt-künstlerische Begabung kürzlich schon ausgesprochene Meinung. Die Seelentiefe seines Vortrags, die Keckheit und erstaunliche Leichtigkeit der Bogenführung, die Volubilität seiner Fingertechnik, die sich besonders in den Wieniawsky'schen Compositionen offenbarte, brachte das Publicum in unwillkürliche Extase, welche sich durch mehrfachen Hervorruf äußerte. Von den übrigen Aufführungen erzielten die Hamlet-Ouverture und die „Christnacht" guten Erfolg. Die Solopartie in letzterem Werke wurde von Frl. Lessiak mit anerkennenswerthem Verständnisse recht brav vorgetragen. Y. v. A.

Wien.

Das zweite philharmonische Concert begann — um ganz treu zu berichten — mit einer ziemlich vorlauten Demonstration zugunsten des jetzigen Dirigenten dieser Aufführungen. Mehrere der hiesigen Zeitungen hatten nämlich gleich sachkundig wie freimüthig das gründlich geistlose, einseitige, außenglanzflüchtige, allem wahren Fortschritte in der Kunst feindlich-engherzig zugekehrte Treiben der obersten Leitung dieser Concerte in das wahre Licht gestellt. Dieser Act erregte selbstverständliches Mißfallen bei der durch solchen Tadel hart getroffenen Instanz. Statt aller unfruchtbaren, schriftlichen Polemik wurde von seite der sogenannten vox populi — worunter hier der persönliche Freundesanhang des sattsam bekannten Hrn. Dirigenten zu verstehen — laut und öffentlich Beifalls-Reclame für den so schwer Angeklagten gemacht. Er wurde mit einer langathmigen, merkwürdigerweise ganz oppositionslos verpuffenden Applauses-Salve empfangen. Der durch Letztere Beehrte schien sichtlich bewegt. Ihren Referenten aber und hoffentlich auch jene freimuthsvolleren unter den hiesigen Journalstimmen hat dieser auf die Meinungsäußerung ausgeübte Druck durchaus nicht irregemacht in dem schon mehrfach kundgegebenen Dafürhalten über den jetzigen Stand der Wiener philharmonischen Concerte.

Diese Aufführungen, einst der Schauer und Glanzpunkt hiesigen Musiklebens, nehmen zur Stunde nur mehr den Rang sogenannt anständiger Darbietungen ein. Nach virtuosenhaftem Hinblicke läßt sich in diesen Concerten allerdings immer Hochbedeutendes vernehmen. Ist ja thatsächlich beinahe jedes Mitglied unserer Hofopernkapelle in mehr denn gewöhnlichem Sinne seines Instrumentes Herr und Meister! Daher jener schöne, geschmeidige erschöpfend aus- und durchgearbeitete Klang, der aus dem Wirken dieser orchestralen Gesammtheit, wie aus allen Einzelnzügen ihres Darstellens hervorströmt. Ja, man könnte sogar behaupten, daß diese Eigenart des Betonens von Leistung zu Leistung dieser Anstalt wächst. Allein der Geist, die aus innerstem Drange hervorquillende Schwungkraft des Betonens, das im Strengeinheitlichen und Gegenständlichen dennoch Spontane, Individuelle scheint den Wiener philharmonischen Concerten mit ihren früheren Dirigenten Nicolai und Eckert ganz verlustig gegangen. An die verödete Stelle ist eine oft gerade zu tolle Hetzjagd im Zeitmaßlichen und eine den, jede mustergiltige Tondichtung durchziehenden, Einheitsfaden fast gewaltsam sprengende Detailarbeit der Wiedergabe getreten. In das seit dem Dirigentenwechsel immer tiefer verkommende Programm dieser Concerte scheint nunmehr allerdings ein höherer Grad inneren Lebens bringen zu wollen. Man hält wenigstens einige Umschau in neuerem, der Gegenwart und ihrem Willen näherliegenden Stoffe. Allein was fruchtet dies Neue, sobald es mit dem alten, verrostetem Geiste wiedergegeben wird? Was frommt es dem wirklich guten, unvergänglichen, immer auf gleicher Zeithöhe stehenden Alten, wenn der in demselben offenbare oder verhüllt tagende Genius der Zeit entweder gar nicht, oder blos zu einer zerstückelten Erscheinung kommt?

Soviel vorläufig im Allgemeinen.

Auf vorliegenden Stoff speciell eingehend, wurde im zweiten philharmonischen Concerte mit Cherubini's so und soviel Mal gehörter Anakreon-Ouverture begonnen. Seb. Bach's wunderwürdige H moll-Suite für Streichorchester und Flöte gab sich in so ausgedüftelter, kernloser, effekthaschender Darstellung als ein Sammelsurium von lauter, allerdings reizvollen, doch kraftlosen Bruchstückchen. Die Solofläte spielte allerdings meisterhaft vertreten (durch unseren trefflichen Doppler) hierbei die Hauptrolle. Alles Uebrige lief nebenher. Und doch weiß Jeder, wie in Bach Alles bedeutend, Alles kernhaft zu Tage tritt. Die Medea-Ouverture Bargiel's hatte, in so ängstlicher an blosen Details haftender Gestalt der Wiedergabe, das gewiß falsche Aussehen einer lediglich geschmackvoll zusammengestellten Blumenlese reizender, aber leerer Instrumentaleffecte. Mendelssohn's von diesem Institute fast alljährlich kredenzter Adur-Symphonie, der Schlußnummer des inredestehenden Concertes, erging es nicht besser, wie allem Vorangegangenen. Was und wieviel unser kernhaftes Hofopern-Orchester vermöge, hat es bei anderen Gelegenheiten — u. A. bei Wagner's Concerten — sattsam beurkundet. Es diesmal für solche Schuld verantwortlich machen zu wollen, wäre Ungerechtigkeit. —

Das dritte philharmonische Concert gab wieder ein etwas lose zusammenhängendes Programm. Beginnend mit C. M. v. Weber's sehr oft gehörter Ouverture zum „Beherrscher der Geister", ließ es Mozart's ganz unzeitgemäße, weil lediglich spießbürgerhaft-zopfthümliche sogenannte Sinfonia concertante für Violine, Viola und Orchester folgen. Inmitten schob es die Baßarie „Es ist genug" aus „Elias" und schloß mit der Rubinstein'schen Ocean-Symphonie. Letztgenanntes Werk wurde mit entschiedenster Kälte aufgenommen. Ein solches Abweisen neuer Erscheinungen ist grundsätzlich lebhaft zu beklagen. In vorliegendem Falle scheint es mir jedoch einleuchtend. Ueber die Aufführung der Symphonie ist zu bemerken, daß dieselbe eben so glanzvoll, als geistlos herabgespielt worden. Ganz das Gleiche gilt von der Wiedergabe der Weber'schen Ouverture. Hier wirkte überdies auch der rauhe Klang der Hörner und Trompeten ebenso störend, als jener des Streich- und des Holzbläserorchesters bezaubernd. In Mozart's „Concertante" hatten sich Laub und Hellmesberger zu edlem, für beide Theile gleich sieghaftem Wettkampfe bezüglich vollendeten Spiels geeinigt. Zu irgendwie durchgeistigtem Darstellen gab das — wie bemerkt — matte, ausgelebte Werk keinen Anlaß. Die Mendelssohn'sche Arie, obgleich von Dr. Schmid mit aller möglichen Ausdrucksweise betont, hatte, so vereinzelt hingestellt, ihre im ganzen Werke des Meisters so prägnante Wirkung vollständig eingebüßt. —

Das „zweite Gesellschafts-Concert" brachte vor Allem Mendelssohn's formschönen, aber etwas starren 98. Psalm. Ihm folgten drei durch verschiedenartig abgestuften innigen Ausdruck hochanziehende Chorweisen: „Griseldis" (altfränkisches Lied) Schumann's „Schön Rohtraut" und Mendelssohn's „Frühlingsahnung". Geschlossen wurde mit dem bei jedesmaligem Wiederhören allgewaltig erschütternden, als Unicum ihrer Art nicht genug zu preisenden „Manfredmusik". Die Aufführung alles Dargebotenen — unter Herbeck — war seitens der Chöre in jeder Richtung mustergiltig. Hinblickend auf den orchestralen Theil wurde ein wohlthuend frischer, farbenreicher Ausdruck kund. Die Vortragsweise der Solostellen wirkte mindestens nicht störend. Die durch Pantzer vertretene Wiedergabe der Einzelnbaßpartie darf sogar in all und jedem Sinne tiefkünstlerisch heißen. Dasselbe gilt von der Leistung des Hofschauspielers Lewinsky, dem Sprecher des, leider wieder nicht von Richard Pohl, sondern nach wie vor aus eines gewissen Hrn. Nürnberger's Mappe herrührenden verbindenden Gedichtes. —

Ueber Hellmesberger's, Laub's und Satter's Kammermusikabende nach derem gänzlichem Abschlusse. Ueber das eben hinter uns liegende Concert des hierlebenden Componisten, Otto Bach, im nächsten Briefe. —

Schließlich sei noch einer in den Räumen des Hofoperntheaters abgehaltenen „Wohlthätigkeits-Akademie" in sogenannt großem Style ob ihres geschmacklos bunten Programms, wie ob ihrer Lösung durch die auserlesensten Kräfte unserer Residenz, beziehungsweise unserer Hofoper, in Kürze gedacht. Hier stand Wagner (Tannhäuser-Ouverture) neben Méhul (Terzett mit Chor aus „Joseph in Egypten"). Diesem folgte Mendelssohn's Violin-Concert von Laub gespielt, um zwei Liedern von Schubert und Abt (vertreten durch Wachtel) und der Mendelssohn'schen Concert-Arie (gesungen von Fr. Dustmann) Platz zu machen. Soweit der erste Theil. In zweiter Hälfte stand Beethoven's Fdur-Romanze für Sologeige (Laub) ganz verträglich neben einer Polonaise von der Arbeit des eben genannten Künstlergeigers. Diesem schloß sich eine Scene für Altsolo mit Chor aus Rossini's „Italienerin in Algier" an, um endlich dem wilden, hohlen Lärm der Meyerbeer'schen „Festouverture in Marschform", einem glänzend instrumentirten Nichts, die alle Zuhörer mit kategorischem Trompeten-, Pauken-, Ophicleiden-, Cimbeln- und anderweitigem Holz- und Blech-Imperative aus den dichtgedrängten Thealerhallen vertreibende Stelle zu räumen. S.

Frankfurt a. M.

Tonkünstler-Gesellschaft. Angeregt durch das Bedürfniß getrennte Elemente unter einen Hut zu bringen, hat sich in den Sommermonaten d. J. diese Gesellschaft nach und nach gebildet und seit dem 14. September in einem eigenen Locale constituirt. — Obgleich sehr vorsichtig in der Wahl neuer Mitglieder ist deren Anzahl doch bereits bis gegen 50 gestiegen, wird dieselbe durch eingeführte Gäste beständig noch vermehrt, und wird hier der Fachmusiker vom gebildeten Dilettanten nicht ängstlich geschieden. Weit entfernt von lästiger Musikmacher- und Vorleserei, wie von steifem Statutenwesen, wird sich dennoch eine Gesellschaft von Bildung dem Scepter einer gewissen Ordnung fügen. „Was sich ziemt, ist erlaubt" sagt uns ein guter

Spruch, reicht aber nicht immer aus. Aus einem parlementarischen Instinct, von einer bewegten Zeit noch vermehrt, entsteht fast unwillkürlich ein Präsidium, das gegenwärtig unser geschätzter Capellmeister Ignaz Lachner leitet, und selbst eine Protokollführung ist uns nöthig geworden. Daß dabei die freundliche Muse ihr „Cantores amant humores“ nicht verläugnet, ist eine angenehme Wahrheit, und somit fehlt es auch nicht, daß neben nützlichen Anregungen und Aufklärungen auch manche kernhafte Humoreske ihre Blitze ins trockne Geschäftsleben schleudert. Mehr läßt sich schwerlich von einer Gesellschaft erwarten, die kaum erst ein halbes Jahr besteht, und von deren Tragweite hoffentlich bald ein gutes Weiteres zu berichten sein wird.

Erasmus.

Minden, 25. November.

Wer mehrere Jahre von hiesiger Stadt abwesend war und gegenwärtig bei Concerten die regelmäßig dichtgefüllten Räume des von unserem Musikverein benutzten neuerbauten großen Harmoniesaales betritt, der dürfte nicht wenig über die hier in dem kurzen Zeitraume von einigen Jahren vorgegangene Veränderung der musikalischen Verhältnisse erstaunen, der glaubt sicher nach den Leistungen, welche ihm jetzt geboten werden, plötzlich in eine größere Stadt versetzt zu sein. Kaum sind es nämlich zwei Jahre, daß auch der größte Optimist nicht einen Augenblick zweifelte an dem nahen Tode des Musikvereins, dem einzigen Mittelpuncte des hiesigen musikalischen Lebens; selbst ein aus dem nahen Bückeburg zum Dirigenten herberufener fürstlicher Hofconcertmeister vermochte trotz seines guten Geigenspiels dem chronisch-Kranken nicht wieder auf die Beine zu helfen, ja es schien sogar, als sollte die Krankheit unter seinen Händen aus dem langsamen Siechthume in eine rasch endende Auflösung übergehen. Da gelang es in der höchsten Noth den Bemühungen des um den Verein vielfach verdienten damaligen Vereinsdirector Feska den Hrn. Zillinger aus Leipzig zum technischen Director zu gewinnen. Eine glücklichere Wahl konnte kaum getroffen werden. Mit voller Begeisterung für seinen Beruf ergriff der neue Dirigent seine schwierige Aufgabe und Dank seiner Energie und Thatkraft, sowie seiner gründlichen, vielseitigen musikalischen Bildung, datirte von da an für den Musikverein eine neue Aera, deren Folgen unserem musikalischen Leben überhaupt dadurch zu Gute kommen, daß durch die Art der Pflege edler classischer Werke, wie es im Verein jetzt geschieht, der Sinn und das Verständniß für dieselben im größeren Publicum in einer bis dahin unbekannten Weise geweckt und genährt werden. Aufführungen, wie die der „Schöpfung“, in denen allerdings die Solopartien durch bedeutende Kräfte aus Hannover und Bremen in der bereitwilligsten, uneigennützigsten Weise vertreten wurden, der „Walpurgisnacht“, der „Athalia“ u. s. w., die höchst gediegenen Leistungen des Orchesters in den bis dahin hier niemals vorgeführten größeren Beethoven'schen Symphonien (z. B. der 5., 6. und 7.) können nicht genug hervorgehoben werden und stehen wahrlich denen in weit größeren Städten nicht nur um nichts nach, sondern dürften, wir sind dessen gewiß, manche derselben weit übertreffen.

Wol noch niemals erlebte aber unsere Stadt ein in jeder Hinsicht so glänzendes Concert wie dasjenige, welches vor einigen Abenden vom Musik-Dir. Zillinger zum Besten der Orchestermitglieder des Musikvereins veranstaltet war. Den Mittelpunct und Glanzpunct desselben bildete wol unbestritten das Geigenspiel Joachim's, welcher bei seinem Freunde Zillinger zum Besuch weilte und mit liebenswürdiger Freundlichkeit dem guten Zwecke seine Unterstützung verlieh. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollten wir von hier aus über alle die Vorzüge dieses vollendeten Spiels im Volumen des Tons und in der Bildung und dem Adel des Klanges berichten. Jedermann, der einmal ein Beethoven'sches oder Spohr'sches Violinconcert von Joachim gehört, weiß, daß derselbe ein Künstler in wahrer Bedeutung des Wortes ist. Zu unserem Bedauern hörten wir von demselben nur die Tartini'sche Teufelssonate und eine sehr schöne Romanze eigener Composition. Demnächst concentrirte sich wol das meiste Interesse des Abends auf den Gesangsvortrag der in unserer Stadt lebenden bekannten Schriftstellerin Frau Elise Polko, welche dem größeren Publicum den Genuß ihrer eben so schönen, als technisch vorzüglich ausgebildeten Stimme leider höchst selten und nur dann zu Theil werden läßt, wenn es sich um die Unterstützung eines guten Zweckes handelt. Sie bot uns das Beethoven'sche Lied „Herz, mein Herz u. s. w.“, so wie das Mendelssohnsche „Suleika“. Das Schumann'sche Adventlied, in dem Frau Polko die Sopransolopartie übernommen hatte, bildete die vocale Gabe seitens des Musikvereins. Hr. Zillinger bewies durch das von ihm vorgetragene Mozart'sche Ddur Clavierconcert mit Orchesterbegleitung mit von ihm eingelegten Cadenzen, daß derselbe nicht nur vortrefflicher Orgel- und Geigenspieler ist, sondern auch eine bedeutende Fertigkeit als Clavierspieler besitzt. Das Orchester endlich betheiligte sich am Abend mit der Oberon-Ouverture und der siebenten Beethoven'schen Symphonie (Adur) und zeigte sich durch die, bis in die kleinsten Details vorzügliche Ausführung der ihm gewordenen, bis jetzt hier noch bei keinem Concerte in dem Maße erlebten, Theilnahme vollständig würdig.

Wir wünschen von Herzen Hrn. Zillinger, daß seine Bemühungen auch ferner von gleichen Erfolgen belohnt werden mögen.

Cöthen, den 8. December.

Vor einiger Zeit wurde in diesen Blättern der Abonnement-Concerte des hiesigen Gesangvereins gedacht — und es freut uns, jetzt berichten zu können, daß dieselben mit der immer mehr wachsenden Theilnahme fortwährend an innerer Gediegenheit zunehmen. Wie in den meisten kleineren Orten liegt auch bei uns ein Hauptmangel guter Concerte in der schwierigen Beschaffung eines ausreichenden, präcisen Orchesters — und diese letztere Eigenschaft fehlt dem hiesigen Stadtorchester ganz besonders. Der Vorstand unserer Concerte ist daher fortwährend bemüht, durch das Engagement gediegener auswärtiger Künstler den Geschmack des Publicums zu bilden, und daß in unserer Stadt vorhandene Interesse für Musik zu beleben. — In dem gestrigen Concerte lernten wir zwei sehr geschätzte Künstlerinnen, die Sängerin Frl. Alvsleben aus Dresden und die Pianistin Fräulein Bondy aus London kennen. Die erstere ist mit einer sehr klangvollen Stimme begabt, die — in vorzüglicher Schule ausgebildet — sich entschieden mehr für den Liedervortrag, als für dramatischen Gesang und Coloratur eignet. Sie excellirte besonders in drei am Schlusse gesungenen Liedern, von denen Mozart's „Veilchen“ — gerade das einfachste — einen ganz besonderen Geschmack im Vortrag bekundete. — Frl. Bondy spielte zuerst mit Orchester das hier noch nicht gehörte Concert von Moscheles (Gmoll) mit so vorzüglich klarer Auffassung, und führte ihre Partie mit einer solchen Präcision und Eleganz durch, daß sie mehrmals von rauschendem Beifall unterbrochen wurde. Nach einem Liede von Mendelssohn spielte dieselbe noch den Gounod-Liszt'schen Faust-Walzer, und ärndtete abermals stürmischen Applaus und wiederholten Hervorruf. In liebenswürdiger Weise erfreute dieselbe uns noch mit einer „Fantaisie impromptu“ von Czerny. — Für das nächste Concert, welches in der ersten Hälfte des Januar stattfindet, ist H. v. Bülow gewonnen — ein Ereigniß für die musikalische Welt unserer Stadt.

Kleine Zeitung.

Tagesgeschichte.

Concerte, Reisen, Engagements.

— Die Pianistin Mary Krebs aus Dresden wird Ende Januar in Hamburg ein eigenes Concert geben.

— Vieuxtemps trat im sechsten Museumsconcerte am 18. December in Frankfurt a. M. auf, und trug außer einer eigenen Composition, das Beethoven'sche Violinconcert mit eingelegten Cadenzen vor.

— Der Pianist Franz Bendel ist in Wien eingetroffen, um dort Concerte zu geben.

— Alfred Jaell hat seine Vaterstadt Triest verlassen, um sich wieder nach Deutschland, zunächst nach Hannover, zu begeben.

— Desirée Artôt sang am 15. December in einer Soirée der Harmoniegesellschaft in Rotterdam.

— In Breslau wird eine junge talentvolle Sängerin, Frl. Natalie Hochberger zum ersten Male als Donna Anna im „Don Juan" debutiren.

Musikfeste, Aufführungen.

— Im zweiten Concerte, welches in Berlin zu Gunsten der Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltet wurde, kamen Reinecke's Ouverture zu „Dame Kobold" und die Cantate „Hero und Leander" für Soli, Chor und Orchester von Bierling unter eigener Leitung der beiden Componisten zur Aufführung.

— Das zweite Abonnementconcert in Barmen unter Musikdirector Anton Krause's Leitung fand am 28. Novbr. mit folgendem Programm statt: Erster Theil: Suite in D von S. Bach, Arie aus dem „Messias", gesungen von Frl. Johanna Preßler aus Berlin, Concert für Pianoforte (D moll) von Mozart (Hr. M. D. Krause), Motette („Du bists, dem Ruhm und Ehr" ꝛc.) von Haydn, Scene aus „Orpheus" von Gluck. Zweiter Theil: Adur-Symphonie von Beethoven. Die erste Soirée für Kammermusik daselbst fand zwei Tage später am 30. Novbr. statt und zeichnete sich durch ein ebenfalls gediegenes Programm aus: Streichquartett Bdur von Haydn, Große Sonate in Adur für Pianoforte und Violoncell von Beethoven, zwei Lieder („Der Wanderer" und „Ungeduld") von Fr. Schubert (Frl. Preßler) und Quartett in Esdur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Schumann.

Neue und neueinstudirte Opern.

— „Tristan und Isolde" soll dem Vernehmen nach, höherem ausdrücklichen Befehl zufolge, im Hoftheater zu Weimar zur Aufführung kommen, und zwar unter Wagner's persönlicher Leitung.

— Der Geburtstag Beethoven's (17. December) ist mehrfach mit entsprechenden Aufführungen begangen worden. In Cöln und in Rotterdam z. B. wurde „Fidelio" als Festvorstellung gegeben. Letztere Stadt brachten auch am 19. Hiller's „Katakomben" zum ersten Male zur Aufführung.

— Wie verlautet, werden Berlioz' „Trojaner" nächstens auch in London zur Aufführung gelangen. Daselbst konnte kürzlich Balfe's neueste Oper: „Blanca von Nemers" in Coventgardentheater nur einem sogenannten Ehrenerfolg erzielen, und für nächste Zeit steht in demselben Theater eine neue Oper von Benedict in Aussicht.

— Peter v. Winter's „Unterbrochenes Opferfest" ging am 17. December neu einstudirt in Dresden in Scene.

Auszeichnungen, Beförderungen.

— Der Orgelbaumeister Buckow in Wien ist in Anerkennung seiner bisherigen Leistungen im Orgelbaufache zum k. k. Hoforgelbaumeister ernannt worden.

Literarische Anzeigen.

Rob. Schumann's Werke

aus dem Verlage von

J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur.

Op. 29. Zigeunerleben; Ged. v. Geibel, f. kl. Chor m. Pftebegl. F. kl. Orch. instr. v. C. G. P. Grädener. Part. 1 Thlr. 5 Ngr. Orch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 136. Ouverture zu Goethe's Hermann u. Dorothea f. Orch. Part. 1 Thlr. 15 Ngr. Orchst. 3 Thlr. Pfte. à 4 ms. 1 Thlr. à 2 ms. 25 Ngr.

Op. 137. Jagdlieder. 5 Ges. a. Laube's Jagdbr. f. vierst. Männerch. (m. 4 Hörnern ad lib.). Part. u. Stimm. 2 Thlr. 5 Ngr.

Op. 138. Spanische Liebeslieder. Cyklus v. Ges. a. d. Spanischen v. Geibel f. eine u. mehrere Stim. m. Pftebegl. à 4 ms. 3 Thlr. Dasselbe m. Pftebegl. à 2 ms. 2 Thlr. — Dasselbe einzeln No. 1—10 à 5—12½ Ngr.

Op. 140. Vom Pagen und der Königstochter. 4 Balladen v. Geibel f. Soli, Chor u. Orch. Part. 6 Thlr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. Orchst. 5 Thlr. Singst. 2 Thlr.

Op. 142. 4 Gesänge f. 1 Singst. Pftebegl. 22½ Ngr.

Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ballade v Uhland, bearb. v. Hasenclever f. Männerst., Soli und Chor m. Orch. Part. 3 Thlr. 15 Ngr. Clav.-Ausz. 1 Thlr. 20 Ngr. Orchst. 4 Thlr. 10 Ngr. Singst. 25 Ngr.

Op. 144. Neujahrslied v. Rückert f. Chor m. Orch. Part. 4 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 2 Thlr, 10 Ngr. Orchst. 3 Thlr. 20 Ngr. Chorst. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 147. Messe f. vierst. Chor m. Orch. Part. 5 Thlr. 10 Ngr. Clav.-Ausz. 3 Thlr. 25 Ngr. Orchst. 6 Thlr. Chorst. 1 Thlr. 20 Ngr.

Demnächst erscheint:

Op. 148. Requiem f. Chor u. Orchester. Part. Clav.-Ausz. Orch. Chorst.

Vorstehende Werke, die in vielfachen Aufführungen sich in kürzester Zeit die Gunst des Publicums erworben und von den Kritikern die besten Besprechungen erfahren haben, empfiehlt die Verlagshandlung allen geehrten Concert-Directionen etc. zu gef. Beachtung, und ist jede solide Buch- und Musikhandlung in den Stand gesetzt, dieselben zur Ansicht vorzulegen.

Die

Allgemeine Musikalische Zeitung,

Neue Folge, redigirt von S. Bagge,

beginnt mit Neujahr 1864 ihren zweiten Jahrgang und wird treu den ausgesprochenen Grundsätzen, den Interessen ihres Leserkreises immer reichere Befriedigung zu gewähren suchen. — Das Blatt erscheint wöchentlich einmal (Mittwochs) und kostet jährlich 5½ Thlr., welche vierteljährlich mit 1⅜ Thlr. pränumerirt werden. — Neu eintretende Abonnenten erhalten den ersten Jahrgang zur Hälfte des Preises, also für 2 Thlr. 20 Ngr. — Alle Postanstalten, Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen an. Probenummern werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, 15 December 1863.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

SYMPHONIA.

Fliegende Blätter für Musiker

und Musikfreunde.

Von dieser Zeitschrift werden jährlich 11 Nummern ausgegeben. Der Preis des Jahrganges beträgt 24 Ngr. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

Die Nummern 1—10 sind erschienen.

Beim Beginn des neuen Jahrganges werden die verehrl. Abonnenten der Neuen Zeitschrift für Musik ersucht, um Störungen in der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den resp. Buchhandlungen und Postämtern gefälligst recht zeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.